



# भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

( बंगला, मराठी और गुजराती रंगमंच के परिप्रेक्ष्य में हिन्दी रंगमंच का अद्यतन अध्ययन )

डॉ० अनांत



पुस्तक संस्थान

१०९/५९-ए नेहरूनगर, कानपुर

# BHARTIYA RANGAMANCH KA VIVECHANATMAK ITIHAS

By Dr. AGYAT

Price Rs. One hundred fifty only.



- पुस्तक : भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास  
लेखक : डॉ० अज्ञान  
प्रकाशक : पुस्तक संस्थान, १०९/५० A, नेहरू नगर, कानपुर  
मुद्रक : आराधना प्रिण्टर्स, ब्रह्मानगर, कानपुर  
संस्करण : प्रथम, १९७८  
जिल्ह साज : अब्दुल गफूर एण्ड सन्स, कानपुर  
ब्लॉक वर्क्स : साइन ब्लॉक वर्क्स, रामबाग, कानपुर  
मूल्य : एक सौ पचास रुपये



मातृश्री  
श्रीमती हरभेजी देवी सुल्तानियां



## स्नेहमयी माँ को

जिनके

स्नेह की शीतल छाया,

करुणा की अजस्र फुहार

तथा

त्याग के चंदनी पवन

से

मेरा जीवन वृक्ष

अंकुरित, पल्लवित एवं पुष्पित हुआ

अज्ञात

## प्राक्कथन

महाराष्ट्र को लेकर प्रायः सम्पूर्ण उत्तरी भारत हिन्दी रंगमंच का प्रसार-क्षेत्र रहा है। हिन्दी रंगमंच केवल हिन्दी-भाषी प्रदेशों तक ही सीमित नहीं रहा, बल्कि उसके प्रयोग एवं प्रसार में अन्य प्रदेशों का भी योगदान रहा है। हिन्दी-रंगमंच के प्रादुर्भाव एवं विकास में अन्य भारतीय भाषाओं, विशेषकर बंगला, मराठी और गुजराती के रंगमंच ने और हिन्दी ने भी उक्त भाषाओं के रंगमंच के विकास में यत्किंचित् योग दिया है, किन्तु हिन्दी में अभी तक उसने रंगमंच का, विशेषकर उच्चकोटि सभी भारतीय भाषाओं के परिप्रेक्ष्य में लिखा गया कोई क्रमबद्ध, पूर्ण और तुलनात्मक इतिहास उपलब्ध न होने से उनके पारस्परिक संबंध-सूत्रों का आकलन, विस्लेषण एवं मूल्यांकन संभव नहीं हो पाया। अतः मुझे यह सहज जिज्ञासा हुई कि इन संबंध-सूत्रों की खोज कर क्यों न उनकी विस्तृत परीक्षा एवं मूल्यांकन किया जाय। दीर्घ काल से सक्रिय रंगकर्मी होने के कारण यह जिज्ञासा और भी बलवती हो उठी। फलतः इस जिज्ञासा के समाधान और उक्त अभाव की पूर्ति का संकल्प लेकर मैंने बंबई, बडौदा, नागपुर, जबलपुर, कलकत्ता, दिल्ली, आगरा, बरेली, लखनऊ, सीतापुर, वाराणसी, इलाहाबाद आदि नगरों की लंबी अध्ययन-यात्राएँ सन् १९६५ से १९७५ के बीच की। विषय के मूल स्रोतों तक पहुँचने के लिए बंगला, मराठी और गुजराती के मूल ग्रन्थों के अध्ययन के अतिरिक्त उक्त भाषाओं के प्रमुख विद्वानों, नाटककारों, नाट्योपस्थापकों, निदेशकों, कलाकारों आदि से साक्षात्कार किया। देश की अनेक रंगशालाएँ और विभिन्न भाषाओं के नाटक एवं लोकनाट्य भी देखे। हिन्दी रंगमंच से संबंधित अनेक पोस्टर भी प्राप्त हुए, जिनसे हिन्दी-रंगमंच के विस्तार हुए संबंध-सूत्रों की खोजने तथा जोड़ने में सहायता मिली है।

यह ग्रंथ इसी जिज्ञासा, खोज और विस्तृत अध्ययन का परिणाम है।

इस ग्रंथ द्वारा कुछ नई खोजें प्रस्तुत की गयी हैं, जिनसे बताव युग (१८८६-१९१५ ई०) तथा उसके अनन्तर आधुनिक युग तक पारसी-हिन्दी रंगमंच के इतिहास की छूटी हुई कड़ियों को क्रमिक रूप में जोड़ने में सहायता मिली है। बंबई और काठियावाड़ के अतिरिक्त कलकत्ते, कानपुर, आगरा, बरेली, मेरठ, रामपुर, दिल्ली, पंजाब, ढाका और रंगून की नाटक मंडलियाँ भी इस शृंखला की पूर्णत्व प्रदान करने वाली महत्वपूर्ण कड़ियाँ रही हैं। एक प्रकार से पारसी-हिन्दी रंगमंच का जो क्रम बंबई में उन्नीसवीं शती के आठवें दशक में प्रारम्भ हुआ था, वह बिना किसी विराम के बीसवीं शती के सातवें दशक तक चलता रहा है। कलकत्ते का मूनलाइट थियेटर हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच की अन्तिम आज्ञावलीमान कड़ी रहा है। दुर्भाग्यवश सन् १९६९ के प्रारम्भ में इस थियेटर के बंद हो जाने से हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच के अन्तिम सीमाचिह्न का भी खोप हो गया।

व्यावसायिक रंगमंच के क्षेत्र में वाराणसी की भारतेन्दु नाटक मंडली और नागरी नाटक मंडली, कलकत्ते की हिन्दी नाट्य-परिषद्, भारतीय जन-नाट्य संघ, बंबई का पृथ्वी थियेटर्स तथा दिल्ली, कलकत्ता, बंबई, कानपुर, लखनऊ, इलाहाबाद, आगरा आदि विभिन्न नगरों की हिन्दी नाट्य-संस्थाओं के योगदान को विस्मृत नहीं किया जा सकता, अतः उनका क्रमबद्ध अद्यतन इतिहास भी इस ग्रंथ में विस्तार से प्रस्तुत किया गया है।

इसके अतिरिक्त हिन्दी रंगमंच की प्रगति और उपलब्धियों का अध्ययन बंगला, मराठी और गुजराती

## ६। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

रंगमंचों के परिप्रेक्ष्य में करने के उद्देश्य से उक्त भारतीय भाषाओं की विविध नाटक मंडलियों का भी सांगोपांग इतिहास पहली बार सुसंबद्ध रूप में प्रस्तुत किया गया है, जो उक्त भाषाओं के किसी एक ग्रन्थ में क्रमबद्ध रूप में दुष्प्राप्य है।

हिन्दी नाट्य-क्षेत्र में अभी तक जो कार्य हुआ है, वह मुख्यतः हिन्दी-नाटक के इतिहास, नाटककारों के जीवन एवं कृतित्व, नाट्य-शास्त्र, हिन्दी और किसी एक भारतीय भाषा के नाटकों के तुलनात्मक अध्ययन अथवा हिन्दी नाटकों पर संस्कृत या पारश्चात्य नाटकों के प्रभाव तक ही सीमित है और इनमें से कुछ में हिन्दी रंगमंच, विशेषकर पारसी रंगमंच के संबंध में जो अध्याय या अध्ययन प्रस्तुत किया गया है, वह प्रायः अपूर्ण अथकचरा एवं एकांगी है। इस प्रकार सन् १९६५ तक के प्रकाशित प्रमुख ग्रन्थ हैं।

- (१) हिन्दी नाट्य साहित्य, प्रवरत्नदास (१९३८ ई०),
- (२) हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास, डॉ० सीमानाथ गुप्त (१९४८ ई०),
- (३) हिन्दी नाटककार, श्री० जयनाथ, 'नलिन' (१९४२ ई०),
- (४) हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, डॉ० दशरथ ओझा (१९४४ ई०),
- (५) हमारी नाट्य-परम्परा, श्रीकृष्णदास (१९४६ ई०),
- (६) हिन्दी नाटक-साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन, वेदपाल खन्ना 'विमल' (१९४८ ई०),
- (७) हिन्दी नाटकों पर पारश्चात्य प्रभाव, डॉ० श्रीपति शर्मा (१९६१ ई०),
- (८) हिन्दी के पौराणिक नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन, देवपि सनाद (१९६१ ई०),
- (९) पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, स०, देवदत्त शास्त्री (१९६२-६३ ई०),
- (१०) भारतेन्दु का नाटक साहित्य, डॉ० वीरेन्द्र कुमार शुक्ल, तथा
- (११) हिन्दी नाट्य-साहित्य और रंगमंच की गीमांसा, कृ० चन्द्रप्रकाश सिंह, प्रथम खंड (१९६४ ई०)।

उपरोक्त ग्रन्थों में से अधिकांश में हिन्दी रंगमंच के सम्बन्ध में जो तथ्य या निष्कर्ष प्रस्तुत किये गये हैं, वे अपर्याप्त एवं अपूर्ण हैं।

इन ग्रन्थों में डॉ० दशरथ ओझा का 'हिन्दी नाटक - उद्भव और विकास' तथा कृ० चन्द्रप्रकाश सिंह का 'हिन्दी नाट्य-साहित्य और रंगमंच की गीमांसा' निश्चय ही शोधपूर्ण कृतियाँ हैं, किन्तु इनके द्वारा भी एकांत रूप से हिन्दी रंगमंच का सर्वांगपूर्ण अध्ययन नहीं प्रस्तुत किया गया है। 'पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन-ग्रन्थ' में हिन्दी तथा अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच पर अवश्य प्रकाश डाला गया है, किन्तु यह कोई क्रमबद्ध वैज्ञानिक इतिहास या तुलनात्मक अध्ययन न होकर सक्षिप्त एवं स्फुट छेदों का सग्रह मात्र है।

विशुद्ध रंगमंच, विशेषकर भारतीय रंगमंच को लेकर अंग्रेजी और बंगला में कुछ ग्रन्थ प्रकाशित हुए हैं, जिनमें से डॉ० हेमेश्वरनाथदास गुप्त के 'दि इंडियन स्टेज' (अंग्रेजी) तथा 'भारतीय नाट्यमंच' (बंगला), डॉ० चन्द्रभान गुप्त का 'दि इंडियन थियेटर इट्स ओरिजिन एण्ड डेवलपमेंट अपटु दि प्रेजेंट एज' तथा बलवंत भार्गी का 'थियेटर इन इंडिया' प्रमुख हैं। डॉ० दास गुप्त ने अपने ग्रन्थों में संस्कृत नाट्यशास्त्र और नाटक, बंगला के लोक-नाट्य यात्रा, १८ वीं और १९ वीं सदी के बंगाल के अंग्रेजी रंगमंच की पृष्ठभूमि में बंगला रंगमंच का इतिहास और भारतीय अभिनेतादि का परिचय बड़े विस्तार से दिया है, यद्यपि यह सर्वत्र क्रमबद्ध नहीं है। डॉ० चन्द्रभान गुप्त ने अपने 'दि इंडियन थियेटर-इट्स ओरिजिन एण्ड डेवलपमेंट अपटु दि प्रेजेंट एज' में प्रधान रूप से भारतीय रंगमंच का सैद्धान्तिक विवेचन नाट्यशास्त्र के आधार पर करके आधुनिक हिन्दी रंगमंच का सक्षिप्त सिंहावलोकन भी प्रस्तुत किया है। बलवंत भार्गी ने 'थियेटर इन इंडिया' के आधुनिक रंगमंच वाले खण्ड में पारसी-हिन्दी रंगमंच और आधुनिक हिन्दी रंगमंच के साथ बंगला, मराठी और गुजराती के रंगमंच का पृथक्-पृथक् संक्षिप्त

अध्ययन अवश्य प्रस्तुत किया है, किन्तु इसमें भी एक भाषा के रंगमंच का दूसरी भाषा के रंगमंच के अध्ययन उत्थान आदि में योगदान अथवा दो या अधिक भाषाओं के रंगमंचों की उपलब्धियों आदि का कोई सापेक्षिक, मूल्यांकन या तुलनात्मक विवेचन नहीं किया गया है। रंगमंच और रंगदर्शन के नाम से हिन्दी में भी इधर कुछ पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं, किन्तु वे मुख्यतः रंगमंच के सैद्धान्तिक पक्ष के विवेचन अथवा उसके ऐतिहासिक विकास-क्रम के दर्शन से संबंधित हैं। इस प्रकार की पुस्तकें हैं :

- (१) भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच, सीताराम चतुर्वेदी (१९६४ ई०)
- (२) रंगमंच, अनु० श्रीकृष्णदास (मू० ले० शेल्डन चेनी) (१९६५ ई०),
- (३) रंगमंच और नाटक की भूमिका, डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल (१९६४ ई०),
- (४) रंगदर्शन, नेमिचन्द्र जैन (१९६७ ई०),
- (५) रंगमंच, सर्वदानंद (१९६६ ई०), तथा
- (६) रंगमंच - एक माध्यम, कुँवरजी अग्रवाल (१९७५ ई०)।

‘भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच’ में भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्यशास्त्र एवं रंगमंच का, विशेष कर भारतीय एवं आधुनिक अभिनय एवं नाट्य-प्रदर्शन पद्धतियों, रंगशाला, रंगशिल्प आदि की मीमांसा की गई है। ‘रंगमंच’ में पश्चिम की रंगशालाओं, नाटक, अभिनय, उपस्थापन और रंग-शिल्प का ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में विवेचन किया गया है। ‘रंगमंच और नाटक की भूमिका’ की वस्तु-सामग्री रंगमंच की अवधारणा के साथ भारतीय और पाश्चात्य रंगमंच के कृतित्व (अर्थात् नाटक-प्रस्तुतीकरण) प्रेक्षागृह, तथा रंगमंच के इतिहास और परम्परा के संक्षिप्त दिग्दर्शन से संबंधित है। ‘रंग-दर्शन’ में भारतीय रंगमंच, विशेषकर हिन्दी रंगमंच के विविध पक्षों—नाट्य लेखन प्रदर्शन, प्रशिक्षण, आलोचना आदि पर विचार करने के उपरान्त परिशिष्ट में हिन्दी रंगमंच की परम्परा और प्रयोग के सूत्रों के अन्वेषण, दिल्ली के हिन्दी रंगमंच आदि का वर्णन-विवश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। सर्वदानंद-कृत ‘रंगमंच’ में प्रेक्षागृह एवं मंच-निर्माण, अभिनय, रंगशिल्प, अंग-रचना, वेश-विन्यास आदि के व्यावहारिक पक्ष की चर्चा के साथ अपनी अनुभूतियों एवं कृतित्व का उल्लेख भी किया गया है। ‘रंगमंच : एक माध्यम’ में कुँवरजी अग्रवाल के नाटक और रंगमंच के संबंध में विभिन्न पत्रिकाओं में समय-समय पर प्रकाशित कुछ लेखों तथा नाट्य-समीक्षाओं का संकलन-मात्र है, जिनमें स्फुट विचार व्यक्त किये गये हैं। कई लेख तो मात्र विदेशी लेखकों के अनुवाद हैं।

स्पष्टतः इनमें से किसी भी ग्रंथ का हिन्दी रंगमंच के क्रम-बद्ध इतिहास से कोई सम्बन्ध नहीं है।

उप्युक्त प्रकाशित ग्रन्थों के अतिरिक्त हिन्दी रंगमंच के विकास को लेकर एक अध्ययन महावीर सिंह ने सन् १९६४ में आगरा विद्यालय में प्रस्तुत किया था। पं० नारायणप्रसाद ‘वेताब’ को लेकर उनकी पुत्री श्रीमती विद्यावती ‘नम्र’ द्वारा प्रस्तुत ‘हिन्दी रंगमंच और पं० नारायण प्रसाद ‘वेताब’ नामक शोध-प्रबन्ध पूना विश्व-विद्यालय से स्वीकृत होकर प्रकाशित हो चुका है। निश्चय ही यह एक आधिकारिक अध्ययन है, किन्तु पुस्तक का नाम भ्रातिपरक है क्योंकि इसमें हिन्दी के अव्यावसायिक रंगमंच की कोई चर्चा न कर केवल पारसी रंगमंच के जन्म और विकास के साथ पृथ्वी विद्येष्टों की गतिविधियों का ही चित्रांकन किया गया है। आगरा विश्वविद्यालय के भ्रतगंत ‘राधेश्याम कयावाचक : कवि और नाटककार’ विषय पर भी शोध-कार्य हुआ बताने हैं। डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल की नयी पुस्तक ‘पारसी-हिन्दी रंगमंच’ (१९७३ ई०) ऊपरी और सतही अध्ययन तथा कुछ जनश्रुतियों एवं अविवरमनीय माहात्म्यकारों के आधार पर जल्दी में तैयार की गई है, जिसमें पारसी-हिन्दी रंगमंच की सही प्रतिमा प्रक्षेपित नहीं होती। डॉ० लाल-कृत ‘आधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच’ (१९७३ ई०) में भी ‘पारसी-हिन्दी रंगमंच’ की अनेक भ्रातियों को दोहराया गया है।

इस प्रकार के अध्ययनों से हिन्दी रंगमंच के विविध युगों पर विशेष प्रकाश पड़ने की सम्भावना है, किन्तु

वेताब युग का अध्ययन गुजराती और मराठी रंगमंच के व्यक्ति अध्ययन के बिना पूर्णतया सम्भव नहीं है, क्योंकि पारसी-हिन्दी रंगमंच का विकास पारसी-गुजराती रंगमंच से हुआ और मराठी रंगमंच ने भी भारतेन्दु युग (मराठी में भावे युग) में हिन्दी रंगमंच के अन्वय और विकास में पूरा योगदान दिया । इस युग की अभी तक हिन्दी में 'द्विवेदी युग' या 'अन्धकार युग' के नाम से स्मरण किया जाता रहा है, जो समीचीन नहीं है । वास्तव में यह हिन्दी नाट्य-साहित्य के इतिहास का स्वर्ण युग रहा है, जिसे इस प्रबन्ध में 'वेताब युग' का नाम दिया गया है । इसके अतिरिक्त इस अध्ययन में न केवल वेताब युग, बरन् प्रसाद युग और आधुनिक युग में भी भारतीय रंगमंच की प्रगति, उपलब्धियों और परिसीमाओं, समस्याओं, अनुप्रेरणाओं और संभावनाओं का क्रमबद्ध रूप से विस्तृत विवेचन किया गया है ।

हिन्दी रंगमंच के सम्पूर्ण इतिहास की लेकर डॉ० बङ्गूलाल दुवे ने एक स्पृहणीय प्रयास 'हिन्दी रंगमंच का इतिहास' (१९७४ ई०) के रूप में किया है, जिसमें पारसी-हिन्दी रंगमंच से सत्रह नाटक मंडलियों से लेकर आज तक की प्रायः सभी हिन्दी नाट्य-संस्थाओं और उनके कृतिवृत्त का विवरण दिया गया है, यद्यपि यह संकलनात्मक अधिक, विश्लेषणात्मक कम है । कुछ तथ्य एवं नाम भी गलत एवं भ्रामक हैं । फिर भी इस बहुतु कार्य से डॉ० दुवे का श्रम और धैर्य, उत्साह और लगन परिलक्षित होती है ।

इसके प्रतिकूल डॉ० विश्वनाथ शर्मा-कृत 'भारत की हिन्दी नाट्य-संस्थाएँ एवं नाट्यशालायें' (१९७३ ई०) पुस्तक डॉ० दुवे की पुस्तक की अपेक्षा लघु एवं प्रमुखतया व्यावसायिक रंगमंच के इतिहास से ही सम्बन्धित है । अपर्याप्त एवं अपूर्ण तथ्यों के कारण तथा वैज्ञानिक विश्लेषण के अभाव में यह पुस्तक अधिक उपादेय एवं विश्वसनीय नहीं बन सकी । सम्भवतः यह पुस्तक अनेक मूल शोध-ग्रंथ 'हिन्दी रंगमंच का उद्भव और विकास' पर आधारित है अथवा उसी का कोई अध्याय या परिशिष्ट है ।

उपर्युक्त ग्रंथों के प्रकाशन के पूर्व ही मूलतः इस ग्रंथ की रचना आगरा विश्वविद्यालय की पी-एच-डी० उपाधि के लिये स्वीकृत 'बंगला, मराठी और गुजराती रंगमंच के सन्दर्भ में हिन्दी मंच का अध्ययन, १९००-१९६०' शीर्षक शोध-प्रबन्ध के रूप में सन् १९६८ में ही पूर्ण हो चुकी थी, किन्तु इसमें गत कुछ वर्षों के भीतर सन् १९७० तक के विवेचन को ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में जोड़, अपेक्षित संशोधन कर तथा कुछ नये चित्रों एवं रेखाचित्रों, नवी सामग्री आदि को बढ़ाकर इसे एक ओर अद्यतन बनाने की चेष्टा की गई है, तो दूसरी ओर इसके माध्यम से अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच एवं रंगशिल्प, उपलब्धियों आदि के परिप्रेक्ष्य में हिन्दी रंगमंच का विवेचनात्मक अध्ययन भी प्रस्तुत किया गया है ।

कतिपय विश्वविद्यालयों के जन्तर्गत हिन्दी और बंगला, हिन्दी और मराठी, हिन्दी और गुजराती तथा हिन्दी और मलयालम नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है । इन अध्ययनों में से कुछ में दो भाषाओं के नाटकों के साथ उनके रंगमंचों के तुलनात्मक अध्ययन की भी सम्मिलित किया गया है । अभी हाल में डॉ० माहेस्वर की पुस्तक 'हिन्दी बंगला नाटक' (१९७४ ई०) प्रकाशित हुई है, जिसमें दोनों भाषाओं के नाटकों के तुलनात्मक अध्ययन के साथ केवल नवें अध्याय में दोनों भाषाओं के रंगमंच का संक्षिप्त इतिहास प्रस्तुत किया गया है । यह इतिहास सदोष एवं एकांगी है तथा हिन्दी रंगमंच के सम्बन्ध में तो डॉ० माहेस्वर की जानकारी अपूरी, तथ्य से परे और भ्रामक है (देखें-डॉ० अज्ञात, डॉ० माहेस्वर-कृत 'हिन्दी-बंगला नाटक' की समीक्षा 'प्रकरण', दिल्ली, वर्ष ७, अंक ९, सितम्बर, १९७५, पृ० ८) । डॉ० रमासेन गुप्ता ने अपने ग्रन्थ 'हिन्दी तथा बंगला नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन' में मूलतः दोनों भाषाओं के नाटकों के तुलनात्मक अध्ययन पर ही जोर दिया है । डॉ० रणधीर उपाध्याय-कृत 'हिन्दी और गुजराती नाट्य-साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन' (१९६६ ई०) अवश्य एक स्पृहणीय प्रयास है और इसमें प्रथम बार पारसी रंगमंच पर नवीन तथ्यों के प्रकाश में आधिकारिक अध्ययन प्रस्तुत

किया गया है, यद्यपि यह भी अधिक विस्तृत नहीं है। देवर्षि सनाढ्य ने अपने 'हिन्दी के पौराणिक नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन' में बँगला, मराठी और गुजराती के अतिरिक्त अन्य कई भारतीय भाषाओं के केवल पौराणिक नाटकों का संक्षिप्त अध्ययन प्रस्तुत किया है, किन्तु 'रंगमंचीय पौराणिक नाटक' में सम्बन्धित उनके अध्याय में अनेक भ्रमिणीय हैं। डॉ० सनाढ्य के अनुसार शीतलाप्रसाद का 'जानकीहरण' ('जानकीमंगल' नहीं) सन् १८६२ में खेला गया, अमानत वाजिदअली शाह के दरबार से सम्बद्ध थे और उनका 'हंदरसभा' सन् १८६३ में लिखा गया, जो 'हिन्दी का सबसे प्रथम रंगमंचीय नाटक' है, बेताब काश्मीरी ब्राह्मण थे और उनके पिता का नाम 'ढलाराय' था, आदि। ये सभी तथ्य भ्रामक हैं। महीं तथ्यों पर प्रस्तुत ग्रंथ के अध्याय २ तथा ३ में यथास्थान प्रकाश डाला गया है।

इनके अतिरिक्त 'हमारी नाट्य परम्परा', 'सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रंथ' (१९५६ ई०), 'नाट्यकला सीमासा' तथा 'पुष्पराज कपूर अभिनन्दन ग्रंथ' में अन्य भारतीय भाषाओं के साथ बँगला, मराठी और गुजराती के रंगमंच और/या नाटकों पर भी कुछ पृथक्-पृथक् लेख या वर्णन दिये गये हैं, जिनमें से एकाग्र लेखों को छोड़ कर अधिकांश में उक्त भाषाओं के रंगमंच का बहुत संक्षिप्त वर्णन-मात्र दिया गया है। इनमें हिन्दी का उक्त भाषाओं में से किसी एक भाषा के साथ अथवा बँगला, मराठी आदि का हिन्दी के साथ कोई सम्बन्ध-मूल डूँढ़ने, पारस्परिक विनिमय या योगदान का मूल्यांकन अथवा तुलनात्मक अध्ययन करने की कोई चेष्टा नहीं की गई है।

इसी प्रकार 'साहित्य सदेश' के अंतःप्राचीय नाटक विशेषांक तथा 'आलोचना' के नाटक विशेषांक के बँगला, मराठी और गुजराती के नाट्य-साहित्य और रंगमंच से सम्बन्धित लेख और भी सतही, चलताऊ एवं अपर्याप्त हैं और इन्हें पढ़ कर किसी भी निर्णय पर नहीं पहुँचा जा सकता। इनमें तथ्य-विषयक भ्रमे भी हैं।

प्रस्तुत ग्रंथ में मूल स्रोतों, अधिकारी विद्वानों, रंग-समीक्षकों, रंगकर्मियों एवं रगशिल्पियों से तथ्यों को संग्रहित कर प्रस्तुत किया गया है। यह सात अध्यायों में विभक्त है।

अध्याय १ में रंगमंच की अवधारणा और उसके विविध उपादानों—रंगशाला, नाटक और अभिनय के आधार पर प्राचीन भारतीय तथा पाश्चात्य रंग-स्थापत्य, रंग-शिल्प और अभिनय-पद्धति का तुलनात्मक विवेचन कर नाट्य की सम्प्रेषणीयता और अभिनय के तीन सिद्धांतों—अनुकृति, व्याख्या और प्रत्यक्षीकरण की सीमासा की गई है।

इस अध्याय में दो मौलिक स्थापनाएँ प्रस्तुत की गई हैं—पहली यह कि रंगमंच एक अवर्धनीय शब्द है। भरत-नाट्यशास्त्र में 'रंग' शब्द का प्रयोग रंगपीठ या रंगधीर्ष के अर्थ में हुआ है, किन्तु 'रंगमंच' शब्द इस रंग का अपने सीमित अर्थ में पर्याय होते हुए भी अपने विस्तृत अर्थ में वह रंगशाला या नाट्यमण्डप का वाचक है, परन्तु रंगमंच की स्थापना की वस्तु नहीं, उसकी व्यापक परिधि में रंगशाला के अतिरिक्त काव्य (नाटक) और अभिनय भी आ जाता है। दूसरी स्थापना के अनुसार अभिनय वा नाट्योपस्थापन में अनुकृति और/या व्याख्या के सिद्धांत पर्याप्त नहीं हैं, प्रत्यक्षीकरण के बिना सामाजिक के लिए रस-निष्पत्ति संभव नहीं है। अनुकृति में नट का और व्याख्या में नट और उपस्थापक, दोनों का योग रहता है, जबकि प्रत्यक्षीकरण में रंगमंच के शिदेवो—नाटककार, नट (जिसमें उपस्थापक भी सम्मिलित है) और सामाजिक की एकात्मिक अभिप्रेत है, अतः यह अनुकृति और व्याख्या की अपेक्षा एक विशद भूमि पर खड़ा है और सभी पूर्ववर्ती सिद्धान्तों को आत्मसात् कर लेता है।

अध्याय २ में संस्कृत रंगमंच के ज्ञान के बाद लोकमंच के अभ्युदय, लोकमंच के प्रभाव को लेकर अथवा उसके विरोध में अंग्रेजी रंगमंच के प्रभाव को ग्रहण कर बँगला, मराठी, गुजराती तथा हिन्दी के रंगमंच के अभ्युदय और बीसवीं शती में उनके विकास का विहंगावलोकन किया गया है। साथ ही उन्नीसवीं और बीसवीं शती में इस अध्ययन की भाषाओं में पारस्परिक आदान-प्रदान, योगदान तथा एकीकरण के सूत्रों का उल्लेख कर यह बताया

गया है कि भाषा, जाति अथवा प्रान्तों (अथ राज्यों) की विविधता के बावजूद समूचे भारत की एकता एवं सम-प्रता को दृष्टि में रख कर सत् कवियों की भाँति ही उन्नीसवीं शती के भारतीय रंगमंच तथा बहुभाषी कलाकारों ने भी कम-बेश रूप में हिन्दी को अपनाया और इस प्रकार बँगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों पर हिन्दी स्वीकृत भाषा के रूप में ग्रहीत हो गई थी। पुनश्च, नाटक मडली कहीं की भी हो, उन सब का मुख्य कार्य-क्षेत्र उत्तरी भारत या हिन्दी-क्षेत्र ही रहा है। हिन्दी-क्षेत्रों के बाहर भी कुछ प्रदेशों में नाटक हिन्दी में दिखाये जाते थे, अतः इस भाँति के लिए कोई स्थान नहीं रहना कि हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं है। हिन्दी का रंगमंच था और है। यह बात दूसरी है कि इसके अम्प्लियन और विकास में हिन्दी-क्षेत्रों से अधिक हिन्दीतर क्षेत्रों ने योगदान दिया।

वेदाव युग से सम्बन्धित तृतीय अध्याय में पहली बार पारसी-हिन्दी रंगमंच की, हिन्दी रंगमंच के समग्र इतिहास की एक भूली हुई किन्तु सुसम्बद्ध कड़ी के रूप में, समीक्षा की गई है। उसके सम्बन्ध में प्रचलित अनेक भ्रांतियों का निवारण कर उसका क्रमबद्ध इतिहास, रंग-शिल्प, युग की उपलब्धियों आदि का विवेचन किया गया है। यह विवेचन गुजराती और मराठी रंगमंच के सापेक्षिक (रिलेटिव) अध्ययन के बिना पूर्ण नहीं हो सकता। इस अध्याय में बँगला, मराठी और गुजराती रंगमंच के समकालीन युगों की स्थिति, सापेक्षिक उपलब्धियों और आदान-प्रदान, योगदान एवं एकसूत्रता का भी विस्तरेण किया गया है। अध्याय के अन्त में वेदाव युग एवं विस्तारित वेदाव युग के नाटककारों और उनकी कृतियों का मूल्यांकन भी प्रस्तुत किया गया है।

अध्याय ४ प्रसाद युग से सम्बन्धित है। इसमें हिन्दी रंगमंच, विनेयकर बनारस, कानपुर, लखनऊ, प्रयाग, आगरा, छपरा, दरभंगा तथा कलकत्ता के अन्धवासायिक रंगमंच की गतिविधियों, उपलब्धियों और परिसीमाओं का बँगला, मराठी और गुजराती रंगमंचों के समकालीन युगों की गतिविधियों, उपलब्धियों और परिसीमाओं के परिप्रेक्ष्य में सापेक्षिक आकलन प्रस्तुत किया गया है। इसके अतिरिक्त प्रसाद युग के नाटककारों की अभिनेय या अभिनीत कृतियों का, अभिनेय नाटक के विविध तत्त्वों और उसके विशिष्ट रंग-शिल्प के आधार पर रंगमंचीय मूल्यांकन भी प्रस्तुत किया गया है। इस अध्याय में प्रसाद के इस मत का समर्थन करते हुए कि 'नाटक के लिए रंगमंच' होना चाहिए, यह प्रतिपादित किया गया है कि प्रसाद और प्रसाद युग के अधिकांश नाटक, यदि उनके रंगशिल्प के अनुरूप रंगमंच का निर्माण या उसकी व्यवस्था की जाय, तो, खेले जा सकते हैं, किन्तु इसके लिए उनकी रंगभूमतियों पुनः तैयार करनी होंगी।

आधुनिक युग से सम्बन्धित अध्याय ५ में बँगला, मराठी और गुजराती रंगमंचों के विकास, उपलब्धियों और परिसीमाओं को दृष्टि में रख कर हिन्दी रंगमंच की स्थिति, प्रगति, उपलब्धियों और परिसीमाओं का विवेचन कर यह निष्कर्ष प्रस्तुत किया गया है कि हिन्दी रंगमंच की उपर्युक्त किसी भी भारतीय भाषा के रंगमंच की तुलना में नग्न नहीं कहा जा सकता। इस अध्याय में हिन्दी की प्रायः सभी देशव्यापी आधुनिक अन्धवासायिक नाटक मडलियों तथा अन्धवासायिक नाट्य-संस्थाओं और उसकी विविध गतिविधियों का क्रमबद्ध इतिहास भी दिया गया है।

अध्याय ६ में वेदाव युग से लेकर आधुनिक युग तक के हिन्दी तथा बँगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों का संक्षिप्त तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

अन्तिम अध्याय ७ में हिन्दी रंगमंच की समस्याओं और नवीन अनुप्रेरणाओं पर विचार कर उसके उज्ज्वल भविष्य के लिए कुछ रचनात्मक सुझाव दिये गये हैं, जिनमें कहा गया है कि रंगमंच पर नाट्य-प्रदर्शन नियन्त्रण अधिनियम, १८७६ के युग-विरोधी प्रतिबन्धों को हटाया जाय, प्रत्येक नाटक के उपस्थापन के समय मडली या संस्था उस नाटक का प्रकाशन करे, अन्यथा लेखक को उस अवसर पर प्रकाशन की छूट रहे, रंगमंच की परि-

सीमाओं को दूर करने के लिए नवीन आधुनिकतम साज-सज्जा से युक्त रंगमालाओं का भारतीय रंग-स्थापत्य के आधार पर निर्माण किया जाय, जिनमें से प्रत्येक के साथ एक मंडप (थ्येटरियम), नाट्य-मुक्तकाल, पूर्वान्यास कक्ष आदि की व्यवस्था होनी चाहिये। यथोचित कर हटाया जाय, लुप्त होते रंगमालाओं की मरम्मत के लिए उनके प्रकाशन का प्रबन्ध किया जाय अथवा उनको 'माइक्रो कॉपी' तैयार कराई जाय आदि।

इस श्रेय की व्यापक सीमाओं को दृष्टि में रख कर अनावश्यक विस्तार से बचते हुए उपलब्ध सामग्री को क्रमबद्ध रूप में प्रस्तुत करने और उसका सभी पूर्वाधारों से युक्त रह कर निम्न भाव से मूल्यांकन करने की चेष्टा की गई है।

इस अध्ययन में संस्कृत और हिन्दी के अतिरिक्त अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच-सम्बन्धी कुछ शब्दों का भी प्रयोग किया गया है। साथ ही तद्विषयक नई पारिभाषित शब्दावली को भी हिन्दी में रचना की गई है, जिसे इस ग्रंथ के प्रारम्भ में दे दिया गया है। इस शब्द-रचना में इस बात का ध्यान रखा गया है कि शब्द या तो संस्कृत नाट्यशास्त्र से लिये जाय अथवा किसी-न-किसी भारतीय भाषा से।

इस अध्ययन को प्रस्तुत करने में मुझे देश के अनेक व्यक्तियों और संस्थाओं से सहायता उपलब्ध हुई है। एतदर्थ मैं अपने गुरुदेव फ्राइस्ट चर्च कालेज, कानपुर के भू० पू० हिन्दी विभागाध्यक्ष डॉ० बालमुकुन्द गुप्त तथा बी० एस० एस० डी० कालेज, कानपुर के भूतपूर्व प्राध्यापक और बाद में आकाशवाणी, दिल्ली के मुख्य संगीतोपस्थापक डॉ० कलाशचन्द्र देव वृहस्पति का मार्ग-दर्शन के लिए हृदय से आभारी हूँ।

पारसी-हिन्दी रंगमंच के अध्ययन में मुझे बम्बई के प्रसिद्ध कला-समीक्षक, पारसी रंगमंच के सुविश्व अध्येता और संगीत नाटक अकादमी, दिल्ली के कार्यकारी मंडल के सदस्य डॉ० (अब स्व०) डी० जी० व्यास, कु० कज्जन के इंडियन आदिस्ट्रस एसोसिएशन और बम्बई की दिजिटल अल्फेड पिपेटिकल कम्पनी के भूतपूर्व निदेशक श्री सोराबजी केरेवाला और श्रीमती विद्यावती नन्गू (सुप्री, नारायण प्रसाद 'बेताब') तथा कलकत्ते के मूललाइट थियेटर के निदेशक श्री प्रेमशंकर 'नरसी' से जो विस्तृत जानकारी प्राप्त हुई, वह बन्ध्या संभव न थी।

मराठी रंगमंच के अध्ययन के सन्दर्भ में मराठी नाटककार एवं उपस्थापक श्री मोतीराम गजानन राणेकर, मराठी रंगमंच के अध्येता श्री के० टी० देवमुख, साहित्य अकादमी के तत्कालीन सहायक सचिव तथा बाद में सचिव डॉ० प्रभाकर भाववे और मुम्बई मराठी साहित्य संघ, बम्बई के श्री एस० एन० अष्टकर का, गुजराती रंगमंच के सन्दर्भ में गुजराती नाटककार एवं कलाकार प्रो० मधुकर रावेरिया तथा श्री बनसुखलाल मेहता, कला-समीक्षक डॉ० डी० डी० व्यास, वैसी नाटक समान, बम्बई के निदेशक तथा संगीत नाटक अकादमी से पुरस्कार-प्राप्त श्री कासमभाई मीर, भारतीय विद्या भवन कलाकेन्द्र के अर्वातनिक महासचिव श्री नवीन डी० आडवाला और नवीन के नाट्य निदेशक दत्त पटेल तथा बैंगला रंगमंच के सन्दर्भ में कलकत्ता विश्वविद्यालय के प्रो० आधुनीय मट्टाचार्य, लिटिल थियेटर ग्रुप, कलकत्ता के अध्यक्ष श्री तापन सेन, स्टार थियेटर, कलकत्ता के परिचालक श्री देवेन्द्र नारायण गुप्त और साहित्य अकादमी, नई दिल्ली के तत्कालीन सहायक सचिव श्री लोकनाथ मट्टाचार्य का मैं हृदय से कृतज्ञ हूँ।

हिन्दी-क्षेत्र में दिल्ली विश्वविद्यालय के डॉ० दशरथ बोस, संगीत नाटक अकादमी, नई दिल्ली के तत्कालीन सचिव डॉ० सुरेश बरस्फी, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के (अब भू० पू०) निदेशक पदधारी श्री ई० अलकाजी, 'नटरंग'-संवादक श्री नैमिचन्द्र जैन और श्रीमती शीला भाटिया, केन्द्रीय सूचना मंत्रालय के गीत एवं नाटक प्रभाग के उप निदेशक श्री वीरेन्द्र नारायण, श्री आर्ट्स क्लब, नयी दिल्ली के निदेशक एवं नाटककार रमेश मेहता, लिटिल थियेटर ग्रुप, नई दिल्ली के निदेशक श्री ईश्वरदास, हिन्दुस्तानी थियेटर और अब नया थियेटर, नई दिल्ली के निदेशक श्री इनीन तनवीर, न्यू अल्फेड के भूतपूर्व कलाकार मास्टर निहार, उत्तर प्रदेश जन नाट्य संघ, बागरा



के भूतपूर्व महासचिव श्री राजेन्द्र सिंह रघुवशी, इलाहाबाद विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के भू० पू० अध्यक्ष ए प्रथ अकादमी, लखनऊ के तत्कालीन अध्यक्ष डॉ० रामकुमार वर्मा, नाट्य परिषद्, प्रयाग के उपस्थापक डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, धीरगम्, प्रयाग के श्री रामेश्वर प्रसाद मेहरोत्रा, कानपुर की रामहाल नाटक मंडली के हारमोनियम मास्टर (संगीत निर्देशक) प० रामेश्वरप्रसाद झुल और स्टेज मास्टर कन्हैयालाल दुबे, कैलाश बलब, काठपुर के उपस्थापक प० रुद्रप्रसाद वाजपेयी, नरन अन्तर्देशीय, लखनऊ के महामन्त्रि शरद नागर, वाराणसी की नागरी नाटक मंडली के मंत्री श्री राजकुमार और धीनाट्यम् के अर्बैतनिक महासचिव श्री टी० पी० भार्गव तथा कलकत्ता विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के अध्यक्ष प्रो० कल्याणमल लोढा, हिन्दी नाट्य परिषद्, कलकत्ता के भूतपूर्व निर्देशक श्री ललित कुमारसिंह 'नटवर' एवं प० देवदत्त मिश्र तथा बिडला बलब, कलकत्ता के निर्देशक प० बन्नीप्रसाद तिवारी के प्रति भी मैं हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करता हूँ ।

अन्त में बम्बई की सेन्ट्रल लाइब्रेरी, पेटिट लाइब्रेरी, भारतीय विद्याभवन पुस्तकालय, बडौदा विश्वविद्यालय के पुस्तकालय, दिल्ली की साहित्य अकादमी और संगीत नाटक अकादमी के पुस्तकालयों, इलाहाबाद के हिन्दी साहित्य सम्मेलन पुस्तकालय, वाराणसी की नागरी प्रचारिणी सभा के पुस्तकालय और कलकत्ता की नेशनल लाइब्रेरी, सीतापुर के हिन्दी भवन, कानपुर के काइस्ट चर्च कालेज के पुस्तकालयाध्यक्षों के प्रति भी मैं आभारी हूँ, जिन्होंने मुझे प्राचीन एवं दुर्लभ पुस्तकें देखने का अवसर प्रदान किया ।

मैं उत्तर प्रदेश सरकार के शिक्षा विभाग द्वारा दिये गये अनुदान और पुस्तक सन्धान के सचालक प० महेश त्रिपाठी के योगदान के लिये हृदय से कृतज्ञ हूँ, जिसके बिना इस ग्रन्थ का प्रकाशन सम्भव न था ।

छायालोक,

१११-ए/१८३ अशोकभगर,

कानपुर, दिनांक १ जनवरी, १९७८

—डॉ० अनात

## पारिभाषिक शब्दावली

इस ग्रन्थ में रंगमंच और उसके उपादानों आदि से सम्बन्धित जिन शब्दों का प्रयोग हुआ है, उनके अंग्रेजी पर्याय नीचे दिए जा रहे हैं।

अंक, बाद, ड्राप-Act

अंग- limb, Division

अंग-रचना (सं०), रूप-सज्जा-Make up

अंगहार (सं०)-Gesticulation

अदारी-Baleony

अव्यभिचय (सं०)-Over acting

अनुकरण, अनुकृति-Imitation

अनुप्रेरणार्थ-Stimulants

• अभिनयन, चित्राभिनय (सं०)-Pantomime

अनुचरना, तात्कालिक रचना-Improvisation

अभिनय-Acting, Representation

-आंगिक-Gestural

-वाचिक-Vocal

-आहार्य-Extraneous

-सात्विक-Internal

अभिनय-पद्धति-Style of acting

-अतिव्याप्यवादी-Sur-realistic

-कल्पनावादी-Fantastic

-कृत्रिम-Artificial

-प्रतीकवादी-Symbolic

-प्रभाववादी, अभिव्यञ्जनावादी-Impressionistic

-प्रहसनारमक-Burlesque

-प्राकृतिक, स्वाभाविक-Naturalistic

-व्याप्यवादी-Realistic

अभिनय-क्षेत्र-Acting area

अभिनय-अनुप्राण-Adjudication

अभिनय-निर्णायक-Adjudicator

अभिनय-मंच, मंचस्थ (सं०), अभिनय-चित्र, अंग-रंगित-Staged

अभिनय-नट, कलाकार-Actor

-तारक-Star

बाल-अभिनयिणी-Boy actress

अलङ्करण, अलङ्कार-Embellishment, Decoration

अवधारणा-Concept

अव्यावहारिक, अव्यक्त या विनयवादी (सं०),

शौकिया (सं०)-Amateur

अर्हता-Qualification

आंतरिक यथार्थ, अन्तर्बस्तु-Inner Content

आचार्य-Preceptor, one who propounds

आलोक-चित्र प्रक्षेपक-Effects projector

आभास, संस्थाभास-Illusion

आयाम-Extension, Manifestation, Dimension

आसन, पीठासन-Seat

उपकरण-Accessory, Equipment

उपलब्धि-Achievement

उपस्थापन, प्रस्तुतीकरण, प्रस्तुति-Production

उपस्थापक, प्रयोक्ता (सं०), प्रस्तोता-Producer

उपादान, अवयव-Ingredients, Constituents

उपाग-Minor limbs

एकीकरण-Integration

कठपुतली-Puppet

कथोपकथन, संवाद-Dialogue

कलाकार-Artist

काकु (सं०)-Change of voice, Intonation

कार्य-व्यापार-Action

काल-Time

कुआ-Trap, Grave

कृतप (सं०)—Orchestra Musical instrument  
 कृत्रिम, बनावटी—False  
 लड, भूमि (संस्कृत)—Storey, Floor  
 गगनिका—Cyclorama  
 गति—Movement, Gait  
 गति प्रचार (गं०)—Gait  
 गीति नाट्य—Verse drama, Musical drama  
 घटना-बुल—Phenomenon  
 चरमसीमा—Climax  
 चरित्र, पात्र—Character  
 चित्रबन्ध—Picture-frame  
 टुकड़े-टुकड़े जुड़ा नाट्य—Loosely knitted play  
 टेबल, छवि—Tableau  
 सदस्थता प्रभाव—Alienation effect  
 तलघर, तलगृह—Underground cell  
 साल—Time measure  
 लोरेण-बल—Foyer  
 दीपन—Lighting  
 दीपनोपकरण, दीपित उपकरण—Light equipment  
 दीप्ति—Light  
 दीप्ति-नियंत्रण बल—Light control room  
 दीप्ति-निमायक, मन्दक—Dimmer  
 दीप्ति-प्रभाव—Light effect  
 दृश्य, प्रवेश (मराठी-गुजराती), गर्मीक (बै०)  
 सीन—Scene  
 दृश्यावली—Scenery  
 दृश्य-चित्रक—Painter  
 दृश्यबन्ध—Set, Setting  
 दृश्याकन—Stage designing  
 दृश्यसज्जा—Stage decor  
 घरातल, भूमि (सं०)—Tier, level  
 ध्वनि-नाट्य—Radio play  
 ध्वनि-विस्तारक यन्त्र—Microphone  
 ध्वनि-संकेत, पार्श्वनिनाद (गं०)—Sound effects  
 ध्रुवांगीत (संस्कृत)—Introductory Stanza of song.  
 Dhruva song

नाटक, नाट्य (सं०)—Play, drama  
 —अति नाटक, करुणाभासी नाटक (गं०)—Melodrama  
 —अतिथयार्थवादी—Sur-realistic  
 —अद्भुत नाटक—Miracle play  
 —अ-नाटक—Anti-play  
 —अभिव्यञ्जनावादी—Expressionistic  
 —असंगत—Absurd  
 —उदात्त—Classic  
 —एकपात्रीय नाटक—Monoplay  
 —एकाकप्रवेशी (मं०), एकाकदृशीय—Play with one scene in one act.  
 —एकाकी नाटक—One-act play  
 —दुःखातकी—Tragedy  
 —नृत्यनाट्य—Ballet, dance drama  
 —नैतिक नाटक—Morality play  
 —प्रतीकवादी नाटक—Symbolic play  
 —प्रहसन, फार्स (मं०), फारस (गं०)—Farce  
 —पूर्णकालिक नाटक, पूर्णांग नाटक (बै०), पूर्णकार नाटक—Full-fledged play  
 —मिथ्यातकी, मिथ-सुखातिका (मं०)—Tragi-comedy  
 —यथार्थवादी, वस्तुवादी (मं०)—Realistic  
 —रहस्य नाटक—Mystery Play  
 —स्वच्छन्दवाच्यी, कल्पनात्म्य (मं०)—Romantic  
 —संगीतक, संगीतकम् (गं०)—Opera  
 —संगीतिका—Extravaganza  
 —सुखातकी—Comedy  
 —हास्यविभाग (गं०), हास्य उपकथा—Comic  
 नाट्य—Acting, dramatic representation, science or art of acting or dancing, theatre.  
 —वृत्त नाट्य—Documentary theatre.  
 —सम्पूर्णनाट्य—Total theatre.  
 नाट्यधर्मी रीति—Conventional practice, rules of dramatic representation.  
 नाट्यमंच (बं०)—Stage, theatre.  
 नाट्यमण्डप (सं०), नाट्यशाला, रंगशाला, रंगमंच—Theatre hall

-चतुरस्र-Square  
 -विकृष्ट-Rectangular  
 -त्र्यध-Triangular  
 नाट्यमहोत्सव, नाट्यसमारोह-Drama festival  
 नाट्य-शैली-Style of acting or play  
 नाट्योपस्थापन-Play production  
 नाट्यलोचक, नाट्य-समीक्षक Drama critic  
 नायक, नेता (संस्कृत)-Hero  
 नायिका-Heroine  
 नौदीपाह-Benediction  
 निर्देशक-Director  
 निर्माणवाद-Constructivism  
 निष्कर्ष-Conclusion  
 निषेध (संस्कृत)-Tiring room, costume, behind  
 the curtain, offstage  
 परंपरा-Tradition  
 परावर्तक-Reflector  
 -परिचर्चा-Symposium  
 परिचालक (बैं०)-Producer, Director  
 परिधान, वस्त्र-Costume  
 परिशोधन-Catharsis  
 पश्चात्-दृश्य, प्रत्यावर्त-Flashback  
 पुनरुत्थापन-Reproduction  
 प्रकाश-Light  
 -पादप्रकाश-पगदीवा (मु०)-Foot light  
 -बिन्दु प्रकाश-Spot light  
 -शीर्ष प्रकाश-Battons  
 -शीघ्र प्रकाश-Flood light  
 -प्रकीर्ण प्रकाश-Diffused light  
 प्रतियोगिता, स्पर्धा, होठ-Competition  
 प्रतिरूप (सं०)-Pattern  
 प्रतिशिर (सं०), मूक्रीटा-Mask  
 प्रतीक सज्जा-Symbolic decor  
 प्रभाग-Division  
 प्रयोग (संस्कृत-मराठी), प्रदर्शन-Performance, pro-  
 -duction, show

प्रयोक्ता (संस्कृत), प्रयोजक (बैं०)-Producer  
 प्ररोचना (संस्कृत)-Description of what is to  
 follow  
 प्रवेश (गु० + हि०)-Entrance, Scene  
 प्रस्तावना-Prologue  
 प्रस्थान-Exit  
 प्रेक्षक, सामाजिक, दर्शक-Spectator, audience  
 प्रेक्षागार, प्रेक्षागृह (सं०)-Auditorium  
 पृष्ठपट-Back cloth  
 पार्श्व, पखवाह, पक्ष-Wing  
 पात्र-Cast, character  
 पात्र-समूह-Character ensemble  
 वस्तु (संस्कृत)-Model work  
 पूर्वरेण (सं०)-Preliminaries  
 पुर्वाभ्यास-Rehearsal  
 फलक, फ्लैट, फ्लैट-Flat  
 फलामय-Production of fruits  
 भरत-Preceptor Bharat, theatrical party,  
 actyr.  
 भाव-State, emotion  
 -अपभिवारो भाव-Subordinate state  
 -स्वाधी भाव-Primary or dominant state  
 -सार्विक भाव-Temperamental state  
 भूमितलस्थली-Pit  
 मंच-Stage  
 -अग्र मंच, मचाग्र-Apron Stage, Fore Stage  
 -उद्वाह मंच-Lift stage  
 -ढालू मंच-Sloping stage  
 -परिक्रामी मंच-Revolving stage  
 -गिरिगारी मंच-Rolling stage  
 -बहुवक्षीय मंच-Multi-flanked stage, multi-  
 platform stage  
 -बहुसंतीय मंच-Multi-storeyed stage  
 -बहुधरातलीय मंच-Multi-tier stage  
 -मुक्ताकाश या खुला मंच-Open air stage  
 -रेहेंट मंच-Persian wheel stage

-वृत्तस्थ मंच-Arena stage	-भयानक-Terrible
-शकट मंच (ब०)-Wagon stage	-रौद्र-Furious
-समतल मंच-Flat stage	-वीर-Heroic
-पेरचक्की मंच-Trade-mill stage	-शांत-Pacific
मंच-सज्जा-Stage decor	-शृंगार-Erotic
मंचाग्र-Apron stage	-हास्य-Comic
महावारणी (स०)-Veranda, Pavilion	रात्रि-Night
मनोवृत्ति, चित्तवृत्ति-Mood	रीतिबद्ध-Stylized
महाकाव्यात्मक अभिनय-Epic Representation	रूढ़ि-Convention
मुद्रा-Gesture	रूपवादी-Formalist
मुद्राभिनय-Mime	लय-Rhythm
यवनिका, पट, पट्टी, तिरफ़करिणी-Curtain	लोकप्रिय रीति-Popular or realistic practice
रंग-Colour	लोकनाट्य-Folkplay
रंग (स०), रंगमंच (ब०), रंगभूमि (म०, गु०)-Theatre, stage	लोकमंच-Folk theatre
रंगचर्या-Stage business	वस्तु (स०)-Plot
रंग-पद्धति, आरगण-पद्धति-Style of staging	व्यवहार-ईश्वर्य-Mannerism
रंगपीठ (स०)-Down stage	व्याख्या-Interpretation
रंगदीपन-Stage lighting	व्यावसायिक, घबेदारी (गु०), घबेदार्ईक (म०), पेसा-दार (ब०)-Professional
रंग-निर्माण, रंग-किल्बिरी, नाट्य-किल्बिरी-Theatre workshop	विचार-गोष्ठी, संगोष्ठी-Seminar
रंगमुख-Proscenium	चिट्ठक-Clown
रंगमुखी-मेहराब-Proscaenium arch	विनोद-Humour
रंग-शिल्प-Stage craft	विराम-Pause
रंग-शिल्पी-Stage hand, stage craftsman	विश्राम-Relaxation
रंग-शीर्ष-Up stage	विश्राम-कक्ष-Green room
रंग-सज्जा-Stage decor	विषय-theme
रंग-संकेत-Stage directions	विस्तारित-Extended
रंग-स्थापत्य-Theatre architecture	वीथिका, दीर्घा-Row, Gallery
रंग-व्यवस्थापक-Stage manager	वेग-धारण-Imperfection
रंगवृत्ति-Producer's script	वेग-भूषण-परिधान-Costume
रंगोपकरण-Stage property	श्रुतिसिद्ध-Sound proof
रस-Sensiment	श्रुतिसिद्धि, श्रुतिशास्त्र-Acoustics
-अद्भुत-Marvellous	शृंगार-कक्ष-Dressing room, toilet room
-करुण-Pathetic	समाहार-Adjustment
-वर्षास-Odious	सकलन-त्रय-Three unities
	-कार्य-मकलन-Unity of action

—काल-संकलन—Unity of time  
 —स्थान-संकलन—Unity of place  
 संकेत—Cue  
 सकेत-वाचक—Prompter  
 संगम—Focus  
 संगीत-निर्देशक, तोरिय (संस्कृत)—Music director  
 संघर्ष—Conflict  
 सप्तात उपकरण—Magazine equipment  
 सजीव (संस्कृत)—Living object  
 सङ्कीर्ण दृश्यबंध—Box set  
 संश्लेषण—Communication  
 संभाषण—Delivery of speech  
 संरचना—Composition  
 संयोजन—Synthesis  
 स्तंभ—Pillar

स्वागत—Aside  
 स्वर, आवाज़, कंठ, गला—Voice  
 स्वर-साधना—Voice control  
 स्वराधात—Accent  
 सृजनात्मक वृत्ति—Creative Mood  
 सिद्धि (संस्कृत)—Success  
 सुगठित नाटक—Well-made play  
 सूत्रधार (सं.)—Director  
 सौष्ठव (सं.)—Grace  
 त्रिवचन (सं.)—Dialogue of the three—the Sutr-  
 adhar, the Pariparshvak (Assistant) and the  
 Vidushak Clown  
 त्रिपादवीच काँच—prism  
 त्रिभुजीय दृश्यबंध, त्रिपादवीच दृश्यबंध—Three-dimen-  
 sional set.

# विषय-सूची

प्राक्कथन

पारिभाषिक शब्दावली

## १. रंगमंच : अवधारणा और उसके विविध उपादान

(१) रंगमंच की अवधारणा-२७-३३ : रंगमंच : एक कला-रंगमंच और काव्य, रंगमंच और संगीत, रंगमंच एवं चित्रकला, रंगमंच और मूर्तिकला, रंगमंच एवं स्थापत्य; रंगमंच : एक विज्ञान; रंगमंच : एक शोध; (२) रंगमंच के विविध उपादान-३३-९४ : (क) रंगशाला : उद्गम, विकास और रंगशिल्प; (एक) भरतकालीन नाट्यमंडप और उसके प्रकार-सोताबेंगा गुफा, देवालयस्थ-नाट्यमंडप, नागार्जुन कौंडा की रंगभूमि, भरत द्वारा वर्णित नाट्यमंडप, (दो) आधुनिक रंगमंच और उसके प्रकार, (तीन) भरतकालीन रंगशिल्प-रसज्ञा, रसदीपन, च्चन्दि-मकेत; (चार) आधुनिक रंगशिल्प-रंगसज्जा, रसदीपन, दिन-रात तथा अन्य विशेष प्रभाव, च्चन्दि-संकेत-गर्जन, वर्षा, पवन, हिमपात; (छ) नाटक : सप्रेवणीयता और विविध तत्त्व; (ग) अभिनय के विविध प्रकार : (एक) भारत की प्राचीन अभिनय-पद्धति-आंगिक अभिनय, वाचिक अभिनय, आहार्य अभिनय-अलंकरण, अंग-रचना, वेश-धारण, सात्त्विक अभिनय; (दो) आधुनिक अभिनय-पद्धति-मूल स्रोत, लेक्सपियर के पूर्व, लेक्सपियर-काल में, गेटे के अभिनय-नियम, प्राकृतिक अभिनय, स्टैनिस्लावस्की का मार्गवाद, फ्रेम का व्याख्यात्मक अभिनय, मेयरहोल्ड का रीतिवाद एवं अन्य पद्धतियाँ, अभिव्यक्त्यावाद, ब्रेह्म की अभिनय-पद्धति, अन्य अभिनय-पद्धतियाँ, नाट्यधर्मी स्वाभाविकता, विराम एवं कार्य-व्यापार, असंगत नाट्य, वृत्त नाट्य, संपूर्ण या समग्र नाटक, आधुनिक आहार्य-(१) आधुनिक अंगरचना (रूप-सज्जा)-प्राकृतिक रूप-सज्जा, शोधक रूप-सज्जा, रंगीन आलोक और रूप-सज्जा, (२) आधुनिक वेशभूषा, (३) अलंकरण; (३) अभिनय के तीन सिद्धान्त : अनुकृति, व्याख्या और प्रत्यक्षीकरण-९४-९६; (४) निष्कर्ष-९६-९९। सदर्भ-९९-१०६।

## २. भारतीय रंगमंच की पृष्ठभूमि और विकास

(१) हिन्दी तथा अध्ययनगत भारतीय भाषाओं के रंगमंच : एक पृष्ठभूमि-१०९-११२ : संस्कृत रंगमंच का जन्म, लोकमंच का अन्वय और विकास, (२) रंगमंच का अन्वय-११३-१२९ : (क) भारत में अंग्रेजी रंगमंच का अन्वय और प्रभाव; (ख) हिन्दीतः भारतीय भाषाओं के रंगमंच का अन्वय-बंगला रंगमंच मराठी रंगमंच, गुजराती रंगमंच; (ग) हिन्दी रंगमंच का अन्वय और उसकी विविध धाराएँ-नेपाल के मैथिली नाटक, रासलीला एवं राजभाषा नाटक, बम्बई का पारसी-हिन्दी रंगमंच, अन्य मण्डलियाँ, सत्तनरु की 'इन्दरसभा', 'जानकीमठ', भारतेन्दु के नाटक; (३) सन् १९०० के बाद भारतीय रंगमंच का विकास-१२९-१६४ : (क) हिन्दीतः भारतीय रंगमंच का विकास-

(एक) बंगला रंगमंच, (दो) मराठी रंगमंच, (तीन) गुजराती रंगमंच; (छ) हिन्दी रंगमंच का विकास—(एक) पारसी-हिन्दी रंगमंच—विक्टोरिया नाटक मंडली, हिन्दी नाटक मंडली, ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक मंडली, इम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मंडली, अल्फ्रेड नाटक मंडली, एल्फिस्टन नाटक मंडली, पारसी इम्प्रेस नाटक मंडली, पारसी नाटक मंडली, पारसी नाटक मंडली, पारसी इम्पेरियल नाटक मंडली, अलेक्जेंड्रा नाटक मंडली, बम्बई की अन्य मंडलियाँ, कलकत्ते का मादन थियेटर्स लि० एवं अन्य, सूर विजय नाटक सभा, व्याकुल भारत नाटक मंडली लि०, रामहाल नाटक मंडली, नरसी थियेट्रिकल कम्पनी, (दो) अध्यावसायिक रंगमंच—बनारस, कानपुर, लखनऊ, प्रयाग, आगरा, वलिया, झाँसी, पटना, छपरा, मुजफ्फरपुर, कलकत्ता, बम्बई, छालाबाद (राजस्थान), शिक्षा-मन्त्रालय की नाट्य-परिषद् एवं नाट्य-प्रशिक्षण; (४) हिन्दी और अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच . आदान-प्रदान, योगदान और एकीकरण के सूत्र—१६४-१६९ : (एक) एक नाटककार, अनेक-भाषी नाटक, (दो) एक मंच, अनेकभाषी उपस्थापन, (तीन) एक मंडली, बहुभाषी कलाकार, (चार) नाट्य-पद्धति या रंगतत्त्व का अनुकरण; (५) निष्कर्ष—१६९-१७१ । संदर्भ—१७१-१८० ।

### ३. बेताब युग (सन् १८८६ से १९१५ तक)

(१) हिन्दी रंगमंच : काल-विभाजन में बेताब युग एक भूली हुई कड़ी—१८१-१८५ : पूर्ववर्ती काल-विभाजन, नया काल-विभाजन; (२) बेताब युग : नामकरण की सार्थकता—१८५-१९२ : अंधकार युग या स्वर्ण युग, (३) हिन्दीवर भारतीय रंगमंच : स्थिति तथा समकालीन युग—१९२-२१९ : (क) बंगला : गिरिश युग और उसकी उपलब्धियाँ—नेशनल थियेटर, प्रेंट नेशनल थियेटर, स्टार थियेटर, एम्प्रेल्ड थियेटर, सिटी थियेटर, मिनर्वा थियेटर, क्लासिक थियेटर, कोहिनूर थियेटर, वीणा थियेटर, नूतन स्टार, गिरिश युग की सामान्य प्रवृत्तियाँ, उपलब्धियाँ; (ख) मराठी : कोल्हटकर-युग और उसकी उपलब्धियाँ—किलोस्कर संगीत नाटक मंडली, आयोदहार नाटक मंडली, देवल का प्रदेय, पाटणकर की नाटक मंडली, अन्य मंडलियाँ और कोल्हटकर, कोल्हटकर युग के दो अन्य नक्षत्र-साडिलकर का कृतित्व, गडकरी का कृतित्व, कोल्हटकर युग की सामान्य प्रवृत्तियाँ, उपलब्धियाँ; (ग) गुजराती : डाह्याभाई युग और उसकी उपलब्धियाँ—डाह्याभाई का कृतित्व और देशी नाटक समाज, मूलाणी और उनसे सम्बद्ध नाटक मंडलियाँ, मोरवी आर्य सुबोध नाटक मंडली, शुक्ल और उनसे सम्बद्ध मंडलियाँ, अन्य नाटककार, पारसी-गुजराती नाटककार, गुजराती के कुछ और नाटककार, डाह्याभाई युग की सामान्य प्रवृत्तियाँ, उपलब्धियाँ; (४) हिन्दी का ध्यावसायिक मंच : परम्पराएँ और उपलब्धियाँ—२१९-२२६ : बेताब युग की सामान्य प्रवृत्ति, उपलब्धियाँ; (५) बेताब युग तथा विस्तारित बेताब युग के नाटककार और उनका कृतित्व (१८८६ से १९३७ ई० तक)—२२६-२५४ : पारसी नाटककार 'आराम', मुस्लिम-हिन्दू नाटककार—(१) मु० विनायक प्रसाद 'तालिब', (२) मु० मेहदीहसन 'बहसन', लखनवी, (३) मु० मुहम्मदशाह आगा 'हथ', काश्मीरी, (४) मु० नारायण प्रसाद 'बेताब', (५) पं० राधेश्याम कषाबाधक, (६) ला० किशनचन्द 'जुबा', (७) डा० विश्वम्भरदास 'व्याकुल', (८) मु० जनेश्वर प्रसाद 'माघल', (९) तुलसीदास 'सौदा', (१०) हरिकृष्ण 'जोहर', (११)



श्रीकृष्ण 'हसरत', (१२) मुंशी 'दिल', (१३) मू० अनवर हुसैन 'आरजू', (१४) पं० विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कोयिक', (१५) पं० माधव गुनल, अन्य नाटककार; (६) अनुवाद-२५४-२५६ (क) संस्कृत से, (ख) हिन्दीतर भारतीय भाषाओं से-गुजराती, बंगला, मराठी, (ग) अंग्रेजी से, (७) हिन्दी और हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के रंगमंच : आदान पदान, योगदान और एकसूत्रता-२५६-२५८; (८) निष्कर्ष-२५८-२६० । सङ्ग्रह-२६०-२७९ ।

#### ४. प्रसाद युग (सन् १९१६ से १९३७ तक)

(१) प्रसाद युग हिन्दी रंगमंच की गतिविधि-२७३-२८३ : बनारस, कानपुर, लखनऊ, प्रयाग, आगरा, छपरा, दरभंगा, कलकत्ता; (२) हिन्दीतर भारतीय रंगमंच : स्थिति तथा समकालीन युग-२८३-३१० : (क) बंगला : रवीन्द्र युग में रंगमंच की गतिविधि, उपलब्धियाँ एवं परिस्तीमाएँ-जोषासाहेब नाट्यशाला एवं शांतिनिकेतन, बंगला का व्यावसायिक रंगमंच-कोहिनूर थियेटर, मनमोहन थियेटर, मिनर्वा थियेटर, स्टार थियेटर, आर्ट थियेटर, नाट्य मन्दिर, नवनाट्य मन्दिर, रंगमहल, नाट्य निवेदन; अत्यावसायिक रंगमंच, उपलब्धियाँ एवं परिस्तीमाएँ; (ख) मराठी : चरकर युग में रंगमंच की गतिविधि, उपलब्धियाँ एवं परिस्तीमाएँ-चरकर का प्रदेश, मराठी की व्यावसायिक रंगमूिम-नाट्यकला-प्रवर्तक संगीत मंडली, महाराष्ट्र नाटक मंडली, ललितकलादर्श, भारत नाटक मंडली, गणवं नाटक मंडली, नाट्यकला प्रसारक संगीत मंडली, शिवराज संगीत मंडली, आपर्व नाटक मंडली, बलवन्त संगीत नाटक मंडली, गणेश नाटक मंडली, यशवन्त नाटक मंडली, आनन्द विलास संगीत नाटक मंडली, समर्थ नाटक मंडली, नूतन महाराष्ट्र नाटक मंडली, अत्यावसायिक रंगमंच, उपलब्धियाँ और परिस्तीमाएँ; (ग) गुजराती : मेहता-मुंशी युग में रंगमंच की गतिविधि, उपलब्धियाँ एवं परिस्तीमाएँ-सामान्य प्रवृत्तियाँ, औरवी आर्व मुंबई नाटक मंडली, मुम्बई गुजराती नाटक मंडली, देशी नाटक समाज, आधुनिक नाटक समाज, आर्व नाट्य समाज, सरस्वती नाटक समाज, लक्ष्मीकान्त नाटक समाज, अन्य; अत्यावसायिक रंगमूिम, उपलब्धियाँ एवं परिस्तीमाएँ; (३) प्रसाद के नये प्रयोग तथा हिन्दी रंगमंच की उपलब्धियाँ और परिस्तीमाएँ-३१०-३१५ : प्रसाद के नये प्रयोग और युगीन नाट्यधाराएँ, उपलब्धियाँ और परिस्तीमाएँ, (४) प्रसाद युग के नाटककार और उनका कृतित्व : दक्षिण रंगमंचीय मूल्यांकन-३१५-३४५ : अभिनय नाटक के तत्त्व, प्रसाद की रंग-परिकल्पना, प्रसाद और युगीन नाटकों का रंगमंचीय मूल्यांकन-(१) अवसरक प्रसाद, (२) मैथिलीशरण गुप्त, (३) दिव्यरामदास गुप्त, (४) हरिदास माणिक, (५) आनन्द प्रसाद कपूर, (६) जी० पी० श्रीवास्तव, (७) मुद्गल, (८) माधवनाथ पतुवेंदी, (९) जमनादास मेहरा, (१०) दुर्गा प्रसाद गुप्त, (११) प्रेमचंद, (१२) गोविन्दवल्लभ पंत, (१३) पांडेय बेचन शर्मा 'उब', (१४) जयप्राय प्रसाद चतुर्वेदी, (१५) रामनरेश त्रिपाठी, (१६) लक्ष्मीनारायण मिश्र, (१७) जयप्राय प्रसाद 'मिलिन्द', (१८) उदयशंकर शेट्ट, (१९) हरिदृष्ट 'प्रेमी', (२०) तियारामशरण गुप्त, (२१) सुमित्रानन्दन पंत, (२२) चन्द्रगुप्त मिशालकार, (२३) सेठ गोविन्ददास, (२४) ज्येष्ठनाथ 'अदक', अन्य नाटककार; (५) हिन्दी और अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच : तुलनात्मक स्थिति, आदान-प्रदान

योगदान और एकसूत्रता-३४५-३४९ : बहुभाषी कलाकार, बहुभाषी नाटककार, बहुभाषी रंगमंच, नाटकों का लेन-देन, (६) निष्कर्ष-३४९-३५० । सन्दर्भ-३५१-३५८ ।

## ५. आधुनिक युग (सन् १९३८ से १९७० तक)

१-आधुनिक युग में हिन्दी रंगमंच की स्थिति-३६१-३६२ : नवनाट्य आंदोलन के विविध स्वरूप, (२) भारतीय रंगमंच की स्थिति और विकास ३६३-४०५ : विकास की बहुमुखी दिशाएँ; (क) बेंगला रंगमंच : प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमायें-व्यावसायिक रंगमंच-स्टार थियेटर, मिनर्वा, रंगमण्डल, नाट्य निकेतन, कलकत्ता थियेटरस लि०, नाट्य भारती, धीरगम् (विश्वरूपा), कालिका थियेटर, अध्यावसायिक रंगमंच-लिटिल थियेटर ग्रुप, बहुरूपी, शोभनिक, कलकत्ता थियेटर, अन्य नाट्य-संस्थाएँ, उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ; (ख) मराठी रंगमंच : प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमायें-व्यावसायिक रंगमंच का हास-आनन्द संगीत मंडली, नाट्य-निकेतन, ललितकलादाता, अध्यावसायिक (अवैतन) रंगमंच-बालमोहन नाटक मंडली, मुम्बई मराठी साहित्य मंच नाट्यशाला, बम्बई, लिटिल थियेटर, इण्डियन नेशनल थियेटर, बम्बई की अन्य नाट्य-संस्थाएँ, ललितकला क्लब, पूना, स्पेशल क्लब, प्रोग्रेसिव ड्रामेटिक एसोसिएशन, पूना की अन्य नाट्य-संस्थाएँ, विदर्भ साहित्य संघ, नागपुर, सहकारी संस्था, नागपुर नाट्य मंडल, रजनकला मन्दिर, अन्य स्थानीय संस्थाएँ, उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ, (ग) गुजराती रंगमंच : प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमायें-व्यावसायिक रंगमंच-देशी नाटक समाज, लक्ष्मीकांत नाटक समाज, आर्य-नैतिक नाटक समाज, मुम्बई गुजराती नाटक मंडली, लक्ष्मीप्रताप नाटक समाज, बम्बई थियेटर, दि लटान अल्फेड थियेट्रिकल कम्पनी, प्रेमलक्ष्मी समाज, नवयुग कला मन्दिर, नट-मंडल, अहमदाबाद; अध्यावसायिक रंगमंच (बिनघन्याधारी रंगभूमि)-साहित्य संसद् कला केंद्र, बम्बई, इण्डियन नेशनल थियेटर, भारतीय कला केंद्र, लोकनाट्य संघ, बम्बई और अहमदाबाद, रंगभूमि, बम्बई, गुजराती नाट्य मंडल, अन्य संस्थाएँ एवं व्यक्ति; भारतीय संगीत, नृत्य अने नाट्य महाविद्यालय नाट्य विभाग, बङ्गाल, भारतीय कला केंद्र, मध्यस्थ नाट्यसंघ, अन्य संस्थाएँ; रंगमंडल, अहमदाबाद, अन्य संस्थाएँ; उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ; (३) हिन्दी रंगमंच की प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमायें-४०५-५११ (क) व्यावसायिक रंगमंच दि-लटान अल्फेड थियेट्रिकल कम्पनी, बम्बई, मारवाडी मित्र मण्डल, पैवार थियेटरस, भारतीय नाट्य निकेतन, अन्य नगरी के रंगमंच और 'नरसी', इण्डियन आर्टिस्ट्स एसोसिएशन, शाहजहाँ थियेट्रिकल कम्पनी, वेराड्टी नाटक मण्डली, दिल्ली, मोहन नाटक मण्डली, हिन्दुस्तान थियेटरस, कलकत्ता, मूनलाइट थियेटरस, मिनर्वा थियेटर; (ख) अध्यावसायिक रंगमंच-आधुनिक युग के रंगमंच का वर्गीकरण-(एक) प्रसाद युग की सक्रिय अध्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ : नागरी नाटक मण्डली, हिन्दी नाट्य परिषद्, (दो) अखिल भारतीय स्तर की नाट्य-संस्थाएँ : भारतीय जननाट्य संघ, पृथ्वी थियेटरस; तीन सरकार द्वारा स्थापित केन्द्रीय एवं राज्य संस्थाएँ एवं प्रभाग : संगीत नाटक अकादमी, राज्यो की अकादमियाँ, नाट्य-समारोह, प्रतियोगिताएँ एवं पुरस्कार, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय एवं एशियाई नाट्य संस्थान, सहायता और अनुदान, अकादमी पुस्तकालय एवं संग्रहालय, सूचना मंत्रालय का गीत एवं नाटक प्रभाग; (चार) आधुनिक युग की अन्य नाट्य-संस्थाएँ-दिल्ली रंगमंच ।

श्री आर्ट्स क्लब, लिटिल थियेटर ग्रुप, भारतीय नाट्य मंच, दिल्ली आर्ट थियेटर, भारतीय कला केन्द्र, इन्द्रप्रस्थ थियेटर, हिन्दुस्तानी थियेटर, नया थियेटर यांत्रिक रंगमंच, अभिमान, दिशांतर, माडर्नाइड्स, महाराष्ट्र परिचय केन्द्र, दिल्ली नाट्य सच, कला साधना मन्दिर एवं अन्य, बलकला रंगमंच बिड़ला क्लब, हरण सच, भारत भारती, अनामिका, अनामिका कला सगम, संगीत कला मन्दिर, कला भवन, अदाकार, प्ले कान्फे; बम्बई रंगमंच : नाट्य निकेतन, इण्डियन नेशनल थियेटर, थियेटर ग्रुप एवं थियेटर यूनिट, अन्य-संस्थाएँ अन्य नगरों के रंगमंच-कानपुर नूतन कला मन्दिर, भारतीय कला मन्दिर, नवयुवक सांस्कृतिक समाज, लोक कला मंच, कला नयन, पार्कमैस, काझा (नाट्य भारती), दि ऐम्बेसडर्स (दर्पण), ककाई, फ्रीनोविजन्स (रंगवाणी), वेद प्रोडक्शन्स, प्रतिध्वनि, नाटिका, अतिथि संस्थाएँ, लखनऊ : राष्ट्रीय नाट्य परिषद्, इप्ता, लखनऊ रंगमंच, नटराज, भारती, सूचना विभाग की गीत-नाटक शाखा, किन आर्जे मेडिकल कानेज नाट्य समाज, सांस्कृतिक रंगमंच, नवकला निकेतन, स्वर्ण मंच, मानसरोवर कला केन्द्र, झकार आर्कस्ट्रा एण्ड बन्धरल ग्रुप, उत्तर प्रदेश इजीनियर्स एसोसिएशन, नक्षत्र अन्तर्राष्ट्रीय, भारतेन्दु रंगमंच अध्ययन एवं अनुसंधान केन्द्र, नाट्यशिल्पी, कलाकेत सांस्कृतिक मंच, उदयन सच, दर्पण, अन्य संस्थाएँ, बंगाली क्लब, उत्तर प्रदेश हिन्दी साहित्य परिषद्, उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी, अतिथि संस्थाएँ; रबीन्द्रालय, नाट्य कला केन्द्र; मनोरंजन कर की समाप्ति; बाराणसी : विक्रम परिषद्, शिवराम नाट्य परिषद्, अभिनव कला मन्दिर, नटराज, ललित संगीत-नाट्य संस्थान, पारदा कला परिषद्, धीनाट्यम, लोक कला केन्द्र, नव सस्कृति सगम, प्रगति, ललित कला संगम, अन्य नाट्य-संस्थाएँ, हिन्दी रंगमंच घातबाघि की समारोह; प्रयाग : मीठा, इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसिएशन, रंगवाणी, रंगशाला श्री आर्ट्स गैटर, रंगशिल्पी, नाट्य केन्द्र, सेतुमंच, ड्रामेटिक आर्ट क्लब, प्रयाग रंगमंच, त्रिवेणी नाट्य मंच, प्रयाग नाट्य सच, कालिदास अकादमी, मरत नाट्य संस्थान, रंग भारती, कल्पना, अतिथि संस्थाएँ; आगरा : विविध नाट्य संस्थाएँ; मेरठ : मृत्ताकाश संस्थान; गोरखपुर : कृपांतर, भुवाली; पटना : उदय कला मन्दिर, बिहार जननाट्य सच, आर्ट्स एण्ड आर्टिस्ट्स, बिहार आर्ट थियेटर, थियेटर आर्ट्स एवं पाटिलपुत्र कला मन्दिर लोकमंच, कला संगम, कला निकेतन, आर० एम० एस० ड्रामेटिक क्लब, एकाकी नाटक समारोह सांस्कृतिक समाज, अरग, रघु-तरंग; गया-रोटरी क्लब, साधना मन्दिर, अन्य संस्थाएँ; आरा : रंगमंच; बस्तिारपुर, मृगफरपुर; गिमला; उदयपुर. भारतीय लोक कला महल, जयपुर : एम्बेयर आर्टिस्ट्स एसोसिएशन, राजस्थान विश्वविद्यालय रिपटरी ग्रुप, जयपुर का नाट्य-शिविर, कला समारोह, भीमा-कर्मचारी मनोरंजन क्लब; ब्यालियर : आर्टिस्ट्स कम्बाइन, कला मन्दिर, अन्य संस्थाएँ; भोपाल; जबलपुर : शाहीर भवन रंगशाला; बिलासपुर : हिन्दी साहित्य समिति, रंगमंच, निर्देशकी की संस्थाएँ, अन्य; उपनक्षिपों और परिसीमायें; '४-निष्कर्ष-१११-१।

#### ६. भारतीय रंगमंच : एक तुलनात्मक अध्ययन

नेताव युग-५२९-५३४ : प्रसाद युग-५३४-५३२ : आधुनिक युग. बदकता युग-बोप-५३२-५३९ : व्यावसायिक रंगमंच के विविध स्वरूप, व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं का सह-अस्तित्व, रंगमंच के तए प्रयोग, नया रचयित्व, स्वाभाविक अभिनय

धीर नाट्य प्रशिक्षण, नृत्य-नाटक, गीति-नाटक, गद्य-नाटक, अनुवाद एवं नाट्य-रूपांतर, नाटक-सूचियाँ प्रयोगों के रूप में, रंग-नाटक का कथित अभाव और भाषा-भाषी, सामाजिको का संरक्षण, रंगशालाओं का अभाव, प्रयोग संस्था : व्यावसायिक हिन्दी में सबसे आगे, स्त्री-मृतिकाएँ ।

## ७. हिन्दी रंगमंच : समस्याएँ, अनुप्रेरणायें और भविष्य

१- रंगमंच की समस्याएँ और उनका समाधान-५४३ : बहुमुखी समस्याएँ-(क) पताभाव, (ख) रंग-सज्जा के साधनों का रंगीनकरणों एवं उपलब्धि में कठिनाई, (ग) निर्देशकों का अभाव, (घ) रंगकलाकारों, विशेषकर स्त्री-कलाकारों का अभाव, (ङ) अनुशासन एवं नैतिकता का अभाव, (च) रंग-नाटकों की अनुपलब्धता, (छ) रंगशालाओं का अभाव, (ज) प्रचार माध्यमों की उपेक्षा एवं दुर्बलता, (झ) मनोरंजन कर, (ञ) यातायात की समस्या, (ट) सामाजिको का अभाव, २- रंगमंच की बहुमुखी अनुप्रेरणायें-५५२-५६६ (क) नाट्य-लेखन, उपस्थापन तथा अभिनय की शिक्षा, (ख) नाटककारों की प्रेरणा, (ग) नाट्य-समारोह एवं प्रतियोगिताएँ, (घ) स्वस्थ आलोचना और अभिनिर्णय, (ङ) सम्मेलन, गोष्ठियाँ, परिषदाएँ एवं वार्तालाप, (च) रंगशालाओं की श्रृंखला, ३- रंगमंच का भविष्य कुछ रचनात्मक सुझाव-५६६-५७३ : नया नाटक, रंगमंच के विदेव, रंगभिनय और चलचित्र, नया रंगशिल्प, व्यावसायिक रंगमंच की सम्भावनाएँ, संसार : नयी दृष्टि की आवश्यकता, नाटक की चोरी और कापीराइट, नयी रंगशाला का स्वरूप, प्रयोग के विविध पक्षों में समन्वय, नाट्य संग्रहालय एवं पुस्तकालय, मनोरंजन कर से मुक्ति, अप्रकाशित नाटकों का प्रकाशन-संरक्षण, उपसंहार । संदर्भ-५७३-५७४ ।

## परिशिष्ट

१-हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक 'विद्याविलास'	५७७-५८२
२-कतिपय ऐतिहासिक भित्तिपत्रक (पोस्टर)	५८३
सहायक ग्रन्थ-सूची	५८४-५८५

रंगमंच : अवधारणा और उसके विविध उपादान

## (१) रंगमंच की अवधारणा

‘रंगमंच’ अपेक्षाकृत एक अर्बाचीन शब्द है, जिसका उल्लेख भरत-नाट्यशास्त्र या अन्य परवर्ती नाट्य-विषयक लक्षण-ग्रन्थों में नहीं मिलता। अपने सीमित अर्थ में यह नाट्यशास्त्र में वर्णित ‘रंगशीर्ष’ अथवा रंगशीर्ष एवं ‘रंगपीठ’, दोनों का समुक्त पर्याय प्रतीत होता है। नाट्यमंडप के आधे पृष्ठ भाग को पुनः दो बराबर भागों में विभक्त करने पर उसके आधे अग्र भाग को ‘रंगशीर्ष’ और पीछे के भाग को ‘नेपथ्य’ कहते हैं। अभिनवगुप्ताचार्य ने इस ‘रंगशीर्ष’ वाले भाग के पुनः दो भाग कर शिरोभाग को ‘रंगशीर्ष’ और पादभाग को ‘रंगपीठ’ माना है।<sup>१</sup> इस प्रकार रंगशीर्ष और रंगपीठ वस्तुतः एक ही ‘रंग’ के दो पीछे-आगे के भाग हैं। इस प्रकार ‘रंग’ कहने मात्र से पूरे रंगमंच का बोध हो जाता है, अतः ‘रंगमंच’ में ‘मंच’ शब्द अनावश्यक-सा प्रतीत होता है, बैसे ही जैसे ‘पावरोटी’ में रोटी, क्योंकि पुर्तगाली भाषा में ‘पाव’ शब्द का अर्थ ही रोटी होता है। भाषा-विकास के सिद्धान्त के अन्तर्गत लोक-व्यवहार की कसौटी पर चढ़ कर ‘पाव’ शब्द ‘पावरोटी’ (दो बार रोटी-व्यञ्जक शब्दों के कारण उसे अब ‘डबलरोटी’ भी कहने लगे हैं) बन गया और ‘रंग’ शब्द ‘रंगमंच’। अभिनव ने रंग के लिये यह आवश्यक बताया है कि वह ‘विकृष्ट’ अर्थात् आयताकार बनाया जाना चाहिये।<sup>२</sup> रामचंद्र गुणचंद्र ने ‘रंग’ शब्द का प्रयोग ‘नाट्यमंडप’ के अर्थ में किया है।<sup>३</sup> अभिनवगुप्ताचार्य ने अपनी विवृति में ‘यस्माद्भङ्गे प्रयोगोऽयं’ के ‘रंग’ शब्द का एक अर्थ ‘मंडप’ अर्थात् ‘नाट्यमंडप’ किया है।<sup>४</sup> इस प्रकार अपने व्यापक अर्थ में रंगमंच नाट्यमंडप या रंगशाला का पर्याय माना जा सकता है। नाट्यमंडप या रंगशाला के अन्तर्गत ही ‘रंगमंडप’ और ‘प्रेक्षागृह’ दोनों आ जाते हैं, जो कि नाट्यमंडप के क्रमशः आधे-आधे पश्चिम भाग और पूर्वभाग में बनाये जाते हैं, किन्तु स्वयं भरत ने ‘रंगमंडप’ और ‘प्रेक्षागृह’ की कोई स्पष्ट व्याख्या नहीं की है। भरत ने ‘रंगमंडप’ के सम्बन्ध में यह बताया है कि उसे रंगपीठ और मत्तवारणी की ऊँचाई के बराबर (या अनुपात में ?) बनाना चाहिये।<sup>५</sup> इस अर्थ में वह रंग का ही समानार्थी हो जाता है और इस रंगभूमि के ऊपर जो मंडप बनाया जाता है, उसे ही ‘रंगमंडप’ की संज्ञा दी जा सकती है। डा० नगेन्द्र ‘रंगमंडप’ को मुख्यतः सामाजिकों के बैठने का स्थान मानते हैं,<sup>६</sup> यद्यपि इसका एक दूसरा अर्थ भी उन्होंने बताया है और वह यह है कि वह ‘सारे नाट्यमंडप का वाचक’ भी हो सकता है,<sup>७</sup> किन्तु यह अर्थ भ्रान्तिपूर्ण है। ‘रंगमंडप’ अगामी न्याय में अर्थात् नाट्यमंडप का अग होने के कारण अगो नाट्यमंडप का वाचक अथवा बोधक तो हो सकता है, किन्तु वह ‘प्रेक्षागृह’ (सामाजिकों के बैठने का स्थान) का पर्याय नहीं माना जा सकता। स्वयं भरत ने ‘इह प्रेक्षागृहं दृष्ट्वा’ आदि कह कर नाट्यमंडप के अर्थ में ‘प्रेक्षागृह’ शब्द का प्रयोग किया है।<sup>८</sup> प्रेक्षागृह का शाब्दिक अर्थ है—वह स्थान, जहाँ प्रेक्षक बैठ सकें, किन्तु बंगाली-न्याय से ‘प्रेक्षागृह’ भी समूचे नाट्यमंडप का बोधक बन जाता है। रंग अथवा रंगमंडप के बिना प्रेक्षागृह की कल्पना नहीं की जा सकती, यद्यपि आजकल खेल-कूद के मैदान अथवा अखाडों के चारों ओर भी प्रेक्षागृह (आडिटोरियम) बनाये जाने लगे हैं। अतः यहाँ प्रेक्षागृह को

सीमित अर्थ में नाट्य-प्रेक्षागृह ही समझना चाहिये ।

अध्ययन की सुविधा के लिये 'रंगमंडप' और 'प्रेक्षागृह' के सीमित शाब्दिक अर्थ ग्रहण कर उन्हें नाट्यमंडप के दो अंगों के रूप में ही ग्रहण करना उचित होगा—रंगमंडप अर्थात् वह स्थान, जहाँ रंग-कार्य या नाट्याभिनय हो और प्रेक्षागृह अर्थात् वह स्थान, जहाँ सामाजिक बैठें ।

कालांतर में रंगपीठ, रंगदीर्घ, रंगमंडप आदि शब्दों से रंगभूमि की पूर्ण व्यवज्ञा स्पष्ट न हो पाने के कारण एक ऐसे शब्द की आवश्यकता का अनुभव हुआ, जिसमें रंग-कार्य के समस्त स्थान को ग्रहण किया जा सके । संस्कृत में प्राकृत, अपभ्रंश तथा बंगला, मराठी, गुजराती आदि प्रादेशिक भाषाओं तथा हिन्दी के विकास होने तक इसके लिये किसी समुचित शब्द की उद्भावना नहीं हुई थी । बंगला में एतदर्थ अब 'नाट्यमंच' या 'रंगमंच' तथा मराठी और गुजराती में 'रंगभूमि' शब्द का प्रयोग किया जाता है । महाकवि तुलसीदास (१६वीं-१७ वीं शती) ने 'रामचरितमानस' में धनुष-यज्ञ के सदर्भ में यज्ञशाला के पर्याय-स्वरूप 'रंगभूमि' अथवा 'रंग-अवनि' शब्द का प्रयोग किया है । यह यज्ञशाला वस्तुतः कोई 'यज्ञशाला' (शाब्दिक अर्थ में) न होकर रंगशाला या रंगभूमि ही थी, जहाँ धनुष-भंग ( जिस कवि ने 'धनुष-भंग' कहा है ) और मोता-स्वयंवर का आयोजन किया गया था । अष्टछाप के कवि परमानन्ददास ने तुलसी से कुछ पूर्व मयुरा में धनुष-यज्ञ के अवसर पर धारों ओर मंच रोप कर 'रंगभूमि' के निर्माण की बात कही है, जिससे यह विदित होता है कि धनुष-यज्ञ, मल्ल-युद्ध आदि के लिए विस्तृत रंगभूमि का निर्माण मंच बना कर किया जाता था ।<sup>११</sup> कंस द्वारा निर्मित इस रंगभूमि का उद्देश्य कृष्ण को उनकी उद्घटना एवं घृष्टना के लिये दंड देना था, जैसा कि ईसा-पूर्व के इटली में युद्धाभिनय का आयोजन विशेषी दाम या नौमैतिक की मृत्यु-दंड देने के लिये ही किया जाता था । यहाँ से 'रंगभूमि' शब्द गुजराती और मराठी में रंगशाला या रंगमंच के अर्थ में गृहीत हुआ, किन्तु हिन्दी ने अपने इस दाप की ओर ध्यान न दिया, फलतः हिन्दी में बंगला के अनुरूपण पर 'रंगमंच' शब्द का ही व्यवहार होता है । रंगमंच अपने सीमित अर्थ में वह स्थल समझा जाता है, जहाँ नाट्याभिनय होता है और अपने व्यापक अर्थ में वह सम्पूर्ण नाट्यमंडप या रंगशाला का वाचक माना जा सकता है, क्योंकि बिना रंगशाला (अर्थात् वह स्थान खुला हो या मंडपयुक्त) के रंगमंच का कार्य या मन्तव्य अधूरा ही रहेगा ।

तो क्या रंगमंच केवल रंगस्थली या रंगभूमि है ? क्या उसे इल्ली, कनाल और सामियाने अपना ईंट-चूने से बनी रंगशाला मान कर उसके सच्चे स्वरूप को समझा जा सकता है ? रंगस्थली या रंगशाला तो रंगमंच का निर्जिव स्थापत्य है, अभिनय, रंगदीपन, ध्वनि-संकेत आदि उसे सुसज्जित कर प्राणवान् बना देते हैं, किन्तु नाटक के बिना अभिनयादि की कोई भी स्थिति नहीं हो सकती । अभिनय के बिना नाटक का अस्तित्व बना रह सकता है, किन्तु कोई भी नाटक अभिनीत हुए बिना दूरकाव्य या नाटक-पद का अधिकारी नहीं कहा जा सकता । मंच-निरपेक्ष पाठ्य-नाटक का अभिनय नहीं किया जा सकता, जस अभिनेयता के लिए नाटक को मंच-सापेक्ष होना आवश्यक है । इस प्रकार रंगमंच, नाटक और अभिनय का अन्योन्याश्रय-सम्बन्ध है । एक के बिना दूसरे की कोई सार्थकता नहीं । मंडप में, नाट्यमंडप रंगमंच का स्थूल शरीर, नाटक उसका सूक्ष्म शरीर और अभिनयादि उसकी आत्मा या प्राण हैं ।

नाटक और अभिनयादि में घनिष्ठ सम्बन्ध होने के कारण रंगमंच के अध्येता के लिये यह आवश्यक है कि वह नाटक के शिल्प या नाट्य-विचार तथा अभिनयादि की कला और उसके विज्ञान-स्वरूप को भी समझे । नाटक के विषय और शिल्प को दृष्टिगत रख कर ही उसके अभिनय के स्वरूप, वेश-भूषा, अलकरण, रंग-सज्जा आदि पर विचार किया जा सकता है । इस प्रकार रंगमंच एक साथ ही कला भी है और विज्ञान भी ।

## रंगमंच : एक कला

रंगमंच एक कला है। कला का उद्भव मानव-मन में संचराचर जगत के घात-प्रतिघात से उत्पन्न प्रभाव की अभिव्यक्ति की आकांक्षा से हुआ है। रंगमंच के मूल में भी अन्तर्गामी अभिव्यक्ति की यही उत्कट आकांक्षा वर्तमान है। सत्य तो यह है कि रंगमंच किसी एक कला का नहीं, समस्त ललित कलाओं का आगार है। इसके अन्तर्गत काव्य, संगीत, चित्रकला, स्थापत्य आदि सभी कलाओं का सन्निवेश है। इसी बात को लक्ष्य कर भरत ने 'नाट्य' ( अर्थात् नाटक या रंग ) के सम्बन्ध में यह सर्वोक्ति कही है कि ऐसा कोई ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, योग या कर्म नहीं है, जो इस 'नाट्य' में न हो।" रंग अर्थात् रंगमंच और इन ललित कलाओं में अंग-अंगी सम्बन्ध है, अतः किसी एक का अभाव सामाजिक को खटकने लगता है। यद्यपि अब ऐसे भी नाटक अभिनीत किये जाने लगे हैं, जिनमें कुछ ने काव्य का स्थान ले लिया है और संगीत का तो उनमें पूर्ण बहिष्कार कर दिया गया है। मुक्त-विज्ञान मंच ( ओपेन एयर स्टेज ) पर चित्रकला अथवा स्थापत्य की कोई आवश्यकता नहीं होगी। विज्ञान के इस युग में नाटक से समस्त ललित कलाओं का बहिष्कार कोई अतिरिक्त या बाधक घटना नहीं होगी। फिर भी यह तो मानना ही पड़ेगा कि इस प्रकार के नाटक सदा ही अधिक होंगे, नाटक कम, क्योंकि कोई सवादो में सामाजिक का मानस रस-सिक्ता न हो सकेगा और प्रत्यक्षीकरण के समस्त साधनों के अभाव में अभिनय भी अधिकतर और दुष्क होगा।

ललित कलाओं के अतिरिक्त आधुनिक रंगमंच की आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए उपयोगी कलायें, यथा बडईगिरी, सुनारगिरी, रूप-सज्जा आदि भी आवश्यक हैं।

रंगमंच और काव्य—रंगमंच और काव्य का घोलो-दामन का सम्बन्ध है। रंगमंच वह 'कैनवेस' है, जिसकी 'प्लैटफ़ॉर्म' पर काव्य के अमूर्त भाव को अभिनय या रंग-कार्य द्वारा मूर्त बनाया जाता है। काव्य की लिपि का प्रत्येक वाक्य, वाक्य का प्रत्येक पद, पद का प्रत्येक शब्द अर्थपूर्ण बन जाता है। काव्य की, विशेषकर दृश्यकाव्य की, जो काव्य का ही एक अंग है, साक्ष्यता उसके मंचस्थ होने में ही है। मंच-निरूपण दृश्यकाव्य या नाटक को 'पाठ्य नाटक' कह कर भले ही उसे साहित्य की वस्तु मान लिया जाय, किन्तु वस्तुतः उसे 'दृश्य काव्य' की श्रेणी नहीं दी जा सकती। अतः नाटककार को नाट्य-शिल्प के साथ मंच-शिल्प का पूरा ज्ञान होना चाहिये, जिससे वह नाटक को अभिनय द्वारा न केवल अनुकूलि या व्याख्या कर सके, बल्कि उसका प्रत्यक्षीकरण भी कर सके। मीमित अर्थ में काव्य काव्यत्वपूर्ण पद्य का वाचक है। यह आवश्यक नहीं कि सारे मवाद काव्यपूर्ण हों, परन्तु भावुकतापूर्ण स्थलों पर काव्यपूर्ण मवाद नाटक में चार चांद लगा देते हैं। फिर नाटक के गीत आदि काव्य के ही अंग हैं। काव्य का नाटक पर कभी-कभी इतना प्रभाव पड़ता है कि पूरा नाटक ही छंद, गीत आदि के साथ युक्त होकर सामने आता है। ऐसे नाटक काव्य-नाटक, पद्य-नाटक या गीति-नाटक कहे जाते हैं। प्रसाद का 'कहनालय', भगवतीचरण वर्मा का 'तारा', उदयशंकर भट्ट का 'मत्स्यगंधा', 'विश्वामित्र' तथा 'राधा', सुमित्रानन्दन पंत का 'ज्योत्स्ना', 'रजत-शिवर' और 'शिल्पी', धर्मवीर भारती का 'अन्या युग' आदि इसी प्रकार के गीति-नाटक या काव्य-नाटक हैं। अभिनीत होने पर ये बड़े प्रभावशाली बन सकते हैं।

रंगमंच और संगीत—संगीत ने अनादि काल से मानव-मन, मानव-सम्बन्ध और मानव-साहित्य को प्रभावित किया है। संगीत के इस ऋण को स्वीकार कर भरत ने अपने नाट्य-शास्त्र में पूर्व-रंग के अन्तर्गत वादन, गायन और नृत्य की बड़ी व्यापक व्यवस्था की है।" तथा आतोल, तत, सुषिर तथा आवंघ बाजों, ताल, ध्रुवा आदि का विस्तार से विवेचन किया है।" नृत्य के सम्बन्ध में १०८ करणों एवं ३२ अंगहोरो से युक्त जिस नृत्य ( या ताण्डव नृत्य ) का वर्णन भरत ने किया है, वह आगे चलकर उनके नाम पर 'भरतनाट्यम्' के नाम से ही विख्यात हो गया।"



कुछ विद्वान 'नृत्य' को 'नाट्य' से भिन्न मानते हैं और 'भरतनाट्य' को बहुत बाद का, अपितु देवदासियों द्वारा विकसित नृत्य-रूप बताते हैं। ऐसे लोगों को यह समझ लेना चाहिए कि अभिनवगुप्त के अनुसार नृत्य के भेद लास्य और ताण्डव भी दृश्यरूपों की भाँति नाट्य के ही दो भेद हैं, "अतः नृत्य या नृत्त की रूपगत पृथक्ता के बावजूद नाट्य से पृथक् कोई सत्ता नहीं है। भरत द्वारा 'ताण्डव लक्ष्य' नामक चतुर्थ अध्याय में त्रित करणादि-विभूषित ताण्डव नृत्य का वर्णन किया गया है, वहीं पहले 'चित्राभिनय' के नाम से और बाद में स्वयं भरत के नाम से 'भरतनाट्यम्' के रूप में प्रख्यात हुआ। सम्भवतः देवदासियों ने भरतनाट्यम् को ही अपने ढंग पर और विकसित किया और परवर्ती आचार्यों ने इसके उद्भव का श्रेय भी उन्हें प्रदान कर दिया, परन्तु यह भरतनाट्यम् के मूल प्रवर्तक नृत्याचार्य भरत के प्रति अन्याय होगा। नृत्य और संगीत ने एक साथ और पृथक्-पृथक् भी नाटक को अत्यधिक प्रभावित किया है। किसी भी नाटक में नृत्य एवं संगीत दोनों में मुहाजरे का काम करते हैं। बेताब युग के नाटकों में नृत्य और संगीत की प्रायः बहुलता रहती थी, जो पारसी नाटक मण्डलियों की सफलता में बड़े सहायक होते थे। आज के नाटक में गद्य की प्रधानता के साथ नृत्य और संगीत की उपेक्षा-भी होने लगी है, परन्तु दूसरी ओर यह उपेक्षा अम्ब्यावसायिक (एम्प्यर) रंगमंच के साधनों की सीमाओं की भी छोटक है। गद्यनाटकों की अपेक्षा गीति-नाट्य, नृत्य-नाट्य या संगीत नाटक प्रायः अधिक सत्या में सामाजिकों को अपनी ओर आकृष्ट करते हैं। भारतीय कला क्षेत्र, दिल्ली द्वारा प्रस्तुत 'रामलीला', नाट्य बँले सेंटर, दिल्ली द्वारा प्रस्तुत 'कृष्ण-लीला', भारतीय लोक कला मण्डल, उदयपुर द्वारा प्रस्तुत 'मूमल महेन्द्र', 'झाने चाकर राखो जी', 'पनिहारी और झरपूजा', सचीनशंकर बेंले यूनिट, बम्बई द्वारा प्रस्तुत 'माहीगीर और जलपरी', 'मानव-आत्मा की मुक्ति', 'शिव-पार्वती विवाह' आदि इसी प्रकार के नृत्यनाट्य हैं, जिनकी लोकप्रियता से हिन्दी रंगमंच के उज्ज्वल भविष्य की आशा बँधती है।

रंगमंच एवं चित्र-कला-भरत के नाट्यशास्त्र में नाट्य-मण्डप की सजावट के लिये 'चित्रकर्म' की बात कही गई है। मण्डप की भीतरी दीवारों पर भिन्दी तथा भूसा मिलाकर पलस्तर बनाया जाता था, जिसे चित्रण करने के लिये बालू, सीपी और पिसे हुये शल के लेप किये जाते थे और फिर उस पर चूने से सफेदी (सुधाकर्म) कर स्त्री-पुरुषों, लताबन्धों, विविध मानव-चरितों आदि का रंगों से चित्रण किया जाता था। "भरत के युग में चित्र-कर्म नाट्य-वेदम (रंगशास्त्र) की सोमा बढ़ाने तथा पृष्ठभूमि तैयार करने के लिये प्रयुक्त होता था। परन्तु आज की सचित्र पृष्ठभूमि नाटक का आवश्यक उपादान बन गयी है, जो नाटकीय घटनाचक्र के परिवर्तन के साथ बदलती रहती है। सामाजिक को किसी भी घटना या कार्य-व्यापार की पृष्ठभूमि समझने के लिये कल्पना पर अधिक जोर नहीं देना पड़ता। परदे अथवा दृश्यबध (सेटिंग) पर बदलती हुई परिस्थितियों के साथ बदलता हुआ दृश्यविधान इसी चित्रकला के माध्यम से उपलब्ध हो जाता है। इस कार्य में आधुनिक विद्युत्-यंत्रों, यथा आलोक-चित्रोत्पादक लालटेन या प्रोजेक्टर (प्रोजेक्टर) आदि ने सहयोग देकर दृश्यविधान में एक क्रांति उत्पन्न कर दी है और एक नये युग का सूत्रपात किया है। आलोक-यंत्रों के सहयोग से समुद्र में जलमान, तूफान, जलप्लावन, अग्निकाण्ड, चलते हुये बादल आदि सभी कुछ दिखाए जा सकते हैं, जो मंचीय चित्रकला के अब आवश्यक उपजीव्य बन गये हैं। सभी प्रकार के गद्य-नाटकों, गीति-नाटकों अथवा नृत्य-नाटकों को यथार्थ अथवा रोमांटिक पृष्ठभूमि प्रदान करने में चित्रकला का योग रहता है। चित्रकला और आलोक-चित्रों के इस सहत्व को वे लोग समझ सकते हैं, जिन्होंने पृथ्वी थियेटर्स के 'आहुति' नाटक में अग्निकाण्ड का, नाट्य बँले सेंटर की 'कृष्णलीला' में यमुना की जल-वृद्धि और उसके उतार का, लिटिल थियेट्र ग्रुप (कलकत्ता) के 'अगार' में कोयले की खान में जल-प्लावन और खनिकों के हटने अथवा 'कल्लोल' में समुद्र में सबै युद्धपोत आदि का दृश्य देखा है।

रंगमंच और मूर्ति-कला-मंच पर कभी-कभी पुतलियों अथवा मूर्तियों को भी दिखाने की आवश्यकता होती

है। यह काम चित्रकला द्वारा संभव नहीं है, क्योंकि चित्रकला द्वारा उन्हें सरलता से त्रि-भुजीय (थ्री-डाइमेंशनल) रूप नहीं दिया जा सकता। इसके लिये ऐसे मूर्तिकार की आवश्यकता होगी, जो हथौड़ी-छेनी लेकर इस प्रकार की मूर्ति तैयार कर सके। लकड़ों को कम करने की दृष्टि से 'प्लास्टर आफ पेरिस' में भी इस प्रकार की मूर्तियाँ तैयार की जा सकती हैं। अन्ती तो इस प्रकार के प्रयोग नगण्य-से हैं, परन्तु प्रकृत दृश्यबंध के समर्थक प्रयोक्ता आगे चलकर मूर्तिकला का भी खुलकर प्रयोग कर सकते हैं। अव्यावसायिक मंच पर इस प्रकार की संभावनायें घन के अभाव में कुछ कम हो सकती हैं, परन्तु साहसी प्रयोक्ताओं के लिए कोई कार्य असंभव नहीं है।

रंगमंच एवं स्थापत्य—भरत और उनके समवर्ती युग में स्थायी नाट्य-मंडप बनाये जाते थे, जिनमें लकड़ी, ईंट, चूने, मित्तिलेप आदि का उपयोग होता था। भरत के नाट्यशास्त्र में रंगमंडप के तीन भागों-रंगपीठ, रंगधीर्प तथा नेपथ्य में विभाजन और मत्तवारणों के निर्माण का विस्तृत विवरण मिलता है। इसी प्रकार प्रेक्षागृह की लम्बाई, चौड़ाई और उनके प्रकारों का वर्णन भी नाट्यशास्त्र में उपलब्ध है। इस प्रकार प्रारम्भ से ही प्रेक्षागृहों और रंगमंच के विधान में स्थापत्य को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त रहा है। उस काल में भी रंग-मंडप द्विधरातलीय बनते थे, जिसमें पृथ्वी और स्वयं, प्रासाद और राजसभा आदि के दृश्य दिखलाये जा सकते थे। यूनान के प्रेक्षागृह विस्तार में भारतीय प्रेक्षागृहों से बड़े बनते थे। आधुनिक प्रेक्षागृह भी आकार-प्रकार की दृष्टि से कई प्रकार के बनते हैं। कुछ प्रेक्षागृह तो इतने बड़े बनते हैं कि एक बार में कई हजार प्रेक्षक बैठकर एक साथ नाटक देख सकते हैं। इनके मंच इतने विस्तृत होते हैं कि उन पर से कार, अस्वारोही सेना, बारात, बड़े-बड़े जुलूम आदि बड़ी सरलता से गुजर सकते हैं।

यह तो हुई प्रत्यक्ष स्थापत्य की बात। आजकल रंगमंच पर प्रकृत दृश्य-विधान के लिए जिस प्रकार त्रि-भुजीय दृश्यबन्धों (सेटिंग्स) का उपयोग किया जाता है, वे यद्यपि लकड़ी और कैनवस द्वारा रंगों से रंग कर तैयार किये जाते हैं, तथापि एक प्रकार से वे स्थापत्य का ही आभास-सा देने लगते हैं। मंच पर हम प्रकार डाइंग रूम, होटल, गैरेज, जेल, मकान के बरामदे, गाँव आदि के दृश्य वास्तविक रूप में उपस्थित किये जाते लगते हैं। स्थापत्य ही इस प्रकार के दृश्य-विधान का आधार है, यद्यपि उसमें चतुर्थ भुजा नहीं होती। चतुर्थ भुजा नेपथ्य या पर्जों की ओर होती है, अथवा सामाजिक की ओर। सामाजिक अपनी ओर की इसी चतुर्थ भुजा में से होकर रंगमंच के कार्य-व्यापार का साक्षात्कार करता है। मंच को यह आधुनिक चलचित्रों की देन है। इस प्रकार स्थापत्य में चित्रकला का स्थान ले लिया है, यद्यपि इस प्रकार के स्थापत्य में चित्रकला अर्थात् रंग और कृषी की उपेक्षा नहीं की जा सकती। स्थापत्य बिना रंग के पृष्ठभूमि को सजीव नहीं बना सकता। दूसरे शब्दों में, स्थापत्य और चित्रकला का परस्पर सुखद मिश्रण हो गया है।

इन प्रकार कुछ कलित कलायें नाटक की आत्मा को बोलने की शक्ति प्रदान करती हैं और कुछ उसे रूप या आकृति से युक्त करती हैं। काव्य और संगीत रंगमंच की आत्मा हैं और चित्रकला, स्थापत्य आदि कलायें उसे रूप प्रदान करती हैं। इस प्रकार रंग-देवता की स्थापना होती है। इसी से रंगमंच सभी कलाओं का अधिष्ठान है और कलायें सभी दिशाओं में अपने अधिष्ठान-रंगमंच की-कीर्ति-यताकार्यें फहराती हैं।

### रंगमंच : एक विज्ञान

रंगमंच एक विज्ञान है। पदार्थ अथवा तत्त्व के विश्लेषण और विश्लेषण, कार्य-कारण व्यापार की खोज और सामान्य तथ्यों के आधार पर विशेष नियम की तथा विशेष तथ्यों के आधार पर सामान्य नियम की स्थापना, यही विज्ञान की प्रक्रिया है। रंगमंच इन वैज्ञानिक नियमों का उपयोग कर सामाजिक के मन में एक नैसर्गिक सौन्दर्य का विधान करता है, जो लौकिक होते हुए भी अलौकिक-सा लगता है। विज्ञान ने नाटक की दो प्रकार से सेवा की है। एक ओर उसने रंगमंच के स्वरूप और सिल्प में क्रांतिकारी परिवर्तन कर ध्वनि-संकेतो, रंग-

दीपन और आलोकचित्रों की वैज्ञानिक व्यवस्था की है, तो दूसरी ओर उसने रंगमंच को रेडियो और टेलीविजन के माध्यम से घर-घर पहुंचा दिया है। रंगमंच का एक अन्य वैज्ञानिक रूपान्तर है—चलचित्र, जिसने कुछ समय के लिए तो स्वयं रंगमंच को भी अपनी लोकप्रियता से अपदस्थ कर दिया था, परन्तु क्रमशः रंगमंच अपनी छोई हुई प्रतिष्ठा पुनः प्राप्त करता जा रहा है। विज्ञान ने रंगमंच की प्राचीन आनायाँ द्वारा निर्धारित सीमाओं को तोड़ कर उसे पुनः चलचित्र की भी यथार्थता और व्यापकता प्रदान कर दी है। परिक्रामी रंगमंच और निम्नजीव दृश्यबोधों द्वारा पृष्ठभूमि के स्थापत्य के आयोजन, आलोक-यन्त्रों और आलोक-चित्रों के द्वारा यथावाञ्छित ऋतु-विषय, दिन-रात के मूक, प्रकृति के सान्निध्य आदि की व्यवस्था, ध्वनि-यन्त्रों के माध्यम से प्रकृति की वाणी-दान द्वारा विज्ञान ने रंगमंच और चलचित्र के अन्तर को नगण्य बना दिया है। अब दोनों एक-दूसरे के विरोधी नहीं, सहयोगी बन गये हैं और दोनों का सह-अस्तित्व पुनः सम्भव बन गया है।

विज्ञान के विकास के साथ रंग-अभियांत्रिकी (स्टेज इजीनियरिंग) का अस्तित्व हुआ, जो अभियांत्रिकी के सामान्य नियमों पर आधारित है। दो दृश्यों के बीच स्थापित परिवर्तन की विधा की लोग ने रंग-अभियांत्रिकी को जन्म दिया। इस विधा का प्रथम प्रयोग दो फुल्लटो को जोड़ने या पृथक् करने में फुल्लटो में पहिले या गराही लगा कर किया गया। कुछ या 'प्रेम' के तन्ने का नीचे-ऊपर होना रंग-अभियांत्रिकी के द्वारा ही सम्भव बनाया जा सका। क्रमशः रंगमंच को घुमाने, आगे-पीछे करने अथवा ऊपर-नीचे करने अथवा रूढ़ की भाँति घुमाने की विधा का विकास हुआ और परिक्रामी, सकट, उद्वाह और रूढ़ मंच का निर्माण प्रारम्भ हुआ। दृश्य को चलचित्र या वायस्कोप के दृश्य की भाँति गति प्रदान करने के लिये परिवर्तन मंच का निर्माण हुआ। रंग-अभियांत्रिकी ने दृश्य-परिवर्तन को, बिना अधिक समय नष्ट किये, सम्भव ही नहीं, व्यावहारिक बना दिया है, जिससे सामाजिक के दस-बोध में बाधा नहीं पड़ती।

यह पर ध्वनि-संकेत देने के लिए ध्वनि-रिकार्डों और टेप-रिकार्डर के आविष्कार के पहले कुछ धोड़ी-नी ही ध्वनियाँ, यथा मेघ-गर्जन, वर्षा-ध्वनि, रेलगाड़ी के इजन के भाप छोड़ने या चलने, कार के स्टार्ट होने, घोड़े की टापी आदि की ध्वनियाँ कृत्रिम यन्त्रों अथवा साधनों, यथा थंडर-कार्ट या थंडर गैलरी, रैन वाक्स, एक मजबूत सन्नूक पर जस्ते की चादर बाँल से जड़कर उस पर रोलर चलाने, ककबो पर लोहे या रस्स के पहियों वाली गाड़ी चलाने, प्लास्टिक के दो गिलासों या नारियल के दो खोपड़ों के परस्पर बजाने आदि क्रमशः उत्पन्न की जाती थी, परन्तु अब ध्वनि-रिकार्डों अथवा टेप-रिकार्डर द्वारा बच्चे के रोने, कुत्ते के भौंकने, विमान के उड़ने, जलपोत के चलने, सिंह के गर्जन, रेल के गुजरने, तोप की गड़गड़ाहट आदि किसी भी प्रकार की ध्वनि आलिंगित करके सुनाई जा सकती है।

इसी प्रकार विद्युत् के आविष्कार ने रंगदीपन (स्टेज लाइटिंग) में युगान्तर उपस्थित कर दिया है और नाटक के उपस्थापन (प्रॉडक्शन) को, जो पहले अधिकांशतः दिन में हुआ करते थे अथवा दीनों और मशालों के-प्रकाश में ही कभी-कभी रात में भी हो जाता करते थे, रात्रि में सम्भव ही नहीं बना दिया, बल्कि उसे रात्रि-मनोरंजन का ही एक प्रमुख अंग बना दिया है। विद्युत् ने ही उसे वायु-नरगों के द्वारा दृश्य से श्रव्य बना दिया है। टेलीविजन के आविष्कार ने नाटक को पुनः श्रव्य से दृश्य बना दिया है।

नवीन आलोक-व्यवस्था द्वारा चलते हुए बादल और नक्षत्र, सूर्य और चन्द्रमा, वृष्टि और जल-प्लावन, अग्निबाह और धूम, आदि के दृश्य बड़ी सरलता से दिखलाये जा सकते हैं। इस प्रकार आधुनिक विज्ञान ने रंगमंच पर अमत्कार उपस्थित कर दिया है। उपर्युक्त विवेचन में यह स्पष्ट है कि सरसता और सामाजिक के-प्रत्यक्षीकरण के लिये यह आवश्यक है कि समस्त ललित कलाओं, उपयोगी शिल्पों तथा विज्ञान की रंग-मापेक्ष्य शक्तियों का पूरा उपयोग किया जाए। यह उपयोग मनुष्य के रूप में होना चाहिए, अन्यथा किसी एक कला,

शिल्प या वैज्ञानिक विधि के अभाव अथवा आधिक्य से नाटकोपस्थापन में असंतुलन पैदा हो सकता है और सामाजिक की रसानुभूति में बाधा पड़ सकती है । कला, शिल्प और विज्ञान के समन्वय पर ही रंगमंच की सफलता निर्भर है ।

### रंगमंच : एक योग

पतञ्जलि ने 'योगश्चित्तवृत्ति निरोधः' कहकर योग के लिये चित्त की बहुमुखी वृत्तियों का नियंत्रण आवश्यक बताया है । यह योग मन, आत्मा और शरीर की क्रियाओं को इस प्रकार संचालित करता है कि संपूर्ण इन्द्रियाँ और चित्त एक लक्ष्य-ब्रह्म-की प्राप्ति के लिये साधनाग्त हो जाता है । अपने 'योगदर्शन' में पतञ्जलि ने योग के चार अंग बताये हैं - समाधिपाद, साधनपाद, विभूतिपाद तथा कैवल्यपाद । भरत द्वारा प्रवर्तित भरतनाट्यम् में इस योग की विभिन्न क्रियाओं के दर्शन किये जा सकते हैं । भरतनाट्यम् पर साधनपाद और विभूतिपाद का गहरा प्रभाव है । साधनपाद में ऐसे योगासनो का समावेश है, जिनसे शारीरिक व्यायाम होता है और योग-निरोध में सहायता मिलती है । 'विभूतिपाद' में मन की एकाग्रता तथा शरीर के नियंत्रण की शिक्षा दी जाती है । भरतनाट्यम् के द्वारा योग के इन दोनों अंगों की व्यावहारिक शिक्षा प्राप्त होती है । इस शिक्षा के दो अंग हैं—एकाकी अर्थात् किमी एक अंग का निक्षेप तथा संचिका अर्थात् सिर तथा अन्य अंगों की एक साथ शिक्षा ।

भरतनाट्यम् का नर्तक सर्वप्रथम अपनी गर्दन में गति देकर उसका संचालन करता है और फिर आँखें तथा हाथ-पैर नृत्य-मुद्राओं के साथ संचालित होते हैं और अंत में संपूर्ण शरीर ताल-लय की गति में बँधकर नृत्यरत हो जाता है । तीव्र गति से नृत्य प्रारम्भ हो जाना है और जैसे ही वह रुकता है कि नर्तक किमी एक मनमोहक मुद्रा में जड़भूत (मोज़) होकर खड़ा हो जाता है । नर्तक भीत के भावों के अनुरूप प्रायः सवेग पाद-निक्षेप के साथ अपनी मुड़-एव-अंग मुद्राएँ भी उसी गति के साथ प्रदर्शित करता है । हाथ की मुद्राएँ प्रायः गति के शब्द में निहित भाव को कलापूर्ण ढंग से व्यक्त करती हैं । मुड़-मुद्राओं एवं अंगहार का एव साथ सौष्ठव के साथ प्रदर्शन तभी भव्य है, जब नर्तक का मन एकाग्र हो और संपूर्ण शरीर पर उसका सृष्ट नियंत्रण हो । "नृत्य के समय जिन आकर्षक अंगहारों का प्रदर्शन किया जाता है, वे सुन्दर योगासनो के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं हैं ।"

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि भरत ने 'नाट्य' में योग के होने की चर्चा निष्प्रयोजन ही नहीं की है, वरन् यह एक सार्थक उक्ति है, क्योंकि भरत ने जिस 'नाट्य' की कल्पना की थी, नाटक और संगीत के साथ भरतनाट्यम् नृत्य उसका अपरिहार्य अंग रहा है । वस्तुतः नाटक और रंगमंच का योग से अटूट सम्बन्ध है, क्योंकि आंगिक, वाचिक तथा सात्त्विक अभिनय में योग द्वारा प्रतिपादित शरीर, वाणी तथा मन की एकाग्रता तथा नियंत्रण परम आवश्यक है ।

### (२) रंगमंच के विविध उपादान

यह पहले बताया जा चुका है कि रंगस्थली या रंगशाला के रूप में रंगमंच कोरे स्थापत्य की वस्तु नहीं, वह समस्त ललित-कलाओं, शिल्प और वैज्ञानिक उपलब्धियों का अधिष्ठान भी है । उसकी व्यापक परिधि के भीतर रंगशाला, काव्य (नाटक) और अभिनय, तीनों आ जाते हैं । रंगशाला के अतर्गत नाट्यमंडप के आकार-प्रकार और भेद, रचना एवं स्थापत्य, मंच और उसके उपकरणों का विवरण आ जाता है । नाटक रंगमंच का वाङ्मय स्वरूप है, अतः उसके इस स्वरूप को समझने के लिये नाटक के भेद-विभेद और उसके सिरप की थोड़ी-बहुत जानकारी आवश्यक है । इसी प्रकार अभिनय रंगमंच का क्रियात्मक पार्श्व है, अतः रंगमंच के इस पक्ष की जानकारी के लिये अभिनय के विविध प्रकारों और उसके सिद्धान्तों को समझ लेना भी आवश्यक है ।

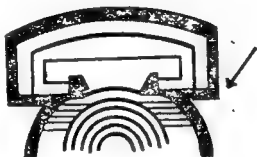
## (क) रंगशाला - उद्गम, विकास और रंगशाला

आधुनिक रंगशाला किमी भी सार्वजनिक स्थान में समान रूप से स्थित नहीं है। किन्तु प्रशासन (आर्टिस्टिक) के साथ स्थायी रूप से बनाई जा सकती है। यह समझना चाहिए कि जो लोग ने चिरी जंगल में हो सकते हैं और मनुष्य मनुष्य या मनुष्य (जो लोग) भी हो सकते हैं। मनुष्य रंगशाला में रंगशाला के लिए एक मंच की स्थापना कर दी जाती है और उभय पक्षों को या चारों ओर रखा जाता है। कुछ मनुष्य रंगशालाओं में यह मंच समान रंगशाला के मंच की भाँति ही रखा जा सकता है किन्तु प्रशासन गुण रखा है। स्थायी रंगशाला के अतिरिक्त सामान्य, नए बनाने और शक्तिमान की महत्त्व में जन्मायी और मंच (आवाज) रंगशाला भी बनाई जा सकती है। हिन्दी तथा बंगला मण्डली गुजराती आदि प्रादेशिक भाषाओं के रमणय के दर्शन में इनमें से किमी-जिकिया प्रकाश की रंगशाला के निर्माण का विवरण मिल जाता है। प्रारम्भ में अधिकतर रंगशाला स्थायी रूप से बनाई जाती थी और वे मंच रहीं थी। अतिरिक्त नाटक मंडलियों अपनी रंगशालाओं अपने साथ ही एक देश-विदेश का भ्रमण किया करती थी। बंगला में म्यामी रंगशाला के निर्माण की परम्परा सब से प्रारंभिक है। बंगला में भारत की प्रथम रंगशाला मन् १९५६ ई० में बनी थी। बम्बई में प्रथम रंगशाला-बम्बई थियेट्र मन् १९०० ई० में एन्फोर्टन मन्बल (अथ हाथियन मन्बल) में मार्केटिंग चर्चे से बनवाई गई थी। "मन् १९६० ई० में यह थियेट्र गिरा दिया गया। इसके अन्तर्गत रंगशाला जगन्नाथ चक्र मन्बल एक सहाय्यक मन्बल में प्रारंभिक रूप से बनाई।" बंगला में मन्बल के अनुसार मन्बल मन्बल सेठ ने एक रंगशाला बनवाई नहीं, बल्कि मन् १९४०-४१ ई० में यूरोप की किमी अतिरिक्त बम्बई का प्रारंभिक रूप से १९४१ ई० में बनवाई गई एक रंगशाला बनवाई थी। "जो भी हो, यह बम्बई की दूसरी रंगशाला थी। तत्पश्चात् बम्बई में पार्सियों और गुजरातियों ने अपनी-अपनी मंडली के लिए कुछ अन्य स्थायी रंगशालाएँ भी बनवाई। बम्बई की इन रंगशालाओं में मण्डली, गुजराती और हिन्दी, सभी भाषाओं के नाटक खेले जाते रहे हैं। पार्सी-हिन्दी नाटक मंडलियों में से भी कुछ ने बम्बई में अपनी रंगशालाएँ बनवाई थी। रंगशाला बनाने वाली मंडलियों में विक्टोरिया नाटक मंडली और अर्कड नाटक मंडली प्रमुख हैं।

तब से लेकर अब तक रंगशालाओं ने विकास के अनेक चरण पार किये हैं। मन्बल रंगमंच की जगह परिष्कृत या नाटक रमणय की स्थापना हो चुकी है। इस दृष्टि में बंगला की रंगशालाएँ सबसे आगे हैं। मंडली और बालीस की बली का स्थान विद्युत् और विद्युत्-उपकरणों ने ले लिया है। इसमें रंगदीपन, आलोकचित्र, ध्वनि-संकेत आदि की दिशा में जातिकारी परिवर्तन हुआ है। यह आधुनिक रंगशाला की महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है। मन्बल भी बदली है और अब पक्षों और पार्सियों (विम्ब) की जगह दृश्यमय अथवा प्रतीक मन्बल ने मंच का कार्यालय-स्था कर दिया है। द्वितीय और तृतीय मंच के प्रयोग भी सफलता के साथ हो चुके हैं। पश्चिम के वृत्तमय मंच (एनेना स्म्य) पर भी हिन्दी तथा अन्य भाषाओं में कुछ नाटक प्रस्तुत किये गये हैं।

आधुनिक रंगशाला पश्चिम की देन है, क्योंकि उसकी रचना और स्थापना में पश्चिमी रंगशाला और रंगशाला का बहुत बड़ा हाथ है। भारत-नाट्यशास्त्र में वर्णित नाट्यमय (रंगशाला) का जो विकसित और शान्ति रूप प्राप्त होता है, उसे देशकर आवश्यक अवश्य होता है, किन्तु उसके अनुसरण पर भारत में बनी कोई स्थायी या अस्थायी रंगशाला दृष्टिगोचर नहीं होती। सीतावेशा गुफा का नाट्यमय और कोणक का नाट्यमय इतने अपवाद हैं। फिर भी यदि हम आधुनिक वैज्ञानिक चमत्कारों को छोड़ दें, तो हम देखेंगे कि प्राचीन नाट्यमय किसी भी माने में आधुनिक रंगशाला से पीछे न थे। अतएव आधुनिक रंगशाला की पुष्टि की जाती प्रसार द्वारा हम करने के लिए यह आवश्यक है कि नाट्यशास्त्र में वर्णित नाट्यमय के आकार-प्रकार और भेद, उद्गम, स्थापना आदि के सम्बन्ध में एक विद्वत्त दृष्टि वाले की आवश्यक है।

# सीतावेगागुफाका मानचित्र



20' 10' 0' 10' 20'

(चित्रसं. १)

(१) भरतकालीन नाट्यमण्डप और उसके प्रकार—भरत ने नाट्यमण्डप, उसके आकार-प्रकार, रगपीठ, रगशीर्ष, नेपथ्य और मत्तवारणी का जो सूक्ष्म विवेचन किया है, उससे इस अनुमान की पुष्टि होती है कि भरत के पूर्व ही रगमंच का पूरा विकास हो चुका था। नाट्यशास्त्र के अन्त-सूत्र के अनुसार स्वयं भरत ने अपने ही पुत्रों और अप्पराओं को लेकर इन्द्र विजयोत्सव में ध्वज-पूजन के अवसर पर एक नाट्य-प्रयोग किया था।<sup>१५</sup> इसी पूर्वानुभव एवं पर्यवेक्षण के आधार पर भरत ने अपने नाट्यशास्त्र की रचना की। नाट्यमण्डप-विषयक उनका पर्यवेक्षण और विवेचन अपने ढंग पर इस विषय में अन्यतम है।

भरत के समय में दो प्रकार के नाट्यमण्डप बनाये जाते थे . एक तो शैल-गुहाओं को तराश कर और दूसरे खूब मयतल स्थानों में स्तम्भों की स्थापना कर और रगमण्डप तथा प्रेक्षागृह के चारों ओर दीवारें आदि बना कर। दूसरे प्रकार के मण्डप शिष्ट आर्यजनों के लिये थे, जो राज-प्रामादों, देवाल्यों आदि के साथ ही बनाये जाते थे, किन्तु उनके लिये भी भरत ने यह निर्देश दिया है कि उन्हें 'शैलगुहाकार' और 'दिग्भूमि' अर्थात् दो घरातलो वाला बनाना चाहिये।<sup>१६</sup> शैलगुहा में वने मण्डपवस्तियों से दूर होने से और डा० रायगोविन्द चन्द्र के मतानुसार उनमें 'भारत' के आदिवासी अपने नाटक खेला करते थे।<sup>१७</sup>

सीताबेंगा गुफा—शैलगुहा में सम्राट् असोक के शामन-काल में निर्मित एक नाट्यमण्डप ईसा-पूर्व तीसरी शती की सीताबेंगा गुफा में पाया गया है। इसी के पास जोगीमारा गुफा है। ये गुफाएँ मध्यप्रदेश के मरगुजा जिले में हैं। जोगीमारा गुफा में प्राप्त लेख से पता चलता है कि इस गुफा में सुतनुका नामक देवदासी रहती थी। डा० जे० ब्लास ने 'आर्कैलाजिकल सर्वे आफ इण्डिया रिपोर्ट', १९०३-४, पृ० १२३-१३० में उक्त लेख का उल्लेख करते हुए यह भी निष्कर्ष निकाला है कि नर्तक या नटियाँ पास की नाट्यशाला में अपना कार्य करने के बाद वहाँ रुका करती थी। यह पाम की नाट्यशाला सीताबेंगा गुफा ही हो सकती है, क्योंकि उक्त दोनों गुफाएँ रामगढ़ पहाड़ी (अथवा कालिदाम-वर्णित रामगिरि) के उत्तरी भाग में पश्चिमी ढलान पर पाम-पास बनी हैं। उत्तरी गुफा का नाम 'सीताबेंगा' गुफा और दक्षिणी गुफा का नाम 'जोगीमारा' गुफा है। सीताबेंगा का नाम राम-पत्नी सीता के नाम पर पड़ा प्रतीत होता है। ब्लास के मत से ये गुफाएँ ईसा-पूर्व तीसरी शती की हैं। उनके मत का समर्थन मर जॉन मार्शल और प्रो० लूड्स जैसे विद्वानों ने किया है। प्रो० लूड्स ने 'कुमारसम्भव' के निम्नश्लोक के आधार पर नाट्यमण्डप में ब्लास द्वारा परक्षो (निरस्करणियों) के प्रयोग की बात का भी समर्थन किया है :

'यथाशुकाक्षेप विलम्बिताना यदृच्छया किपुष्पाङ् गनानाम्।

दारी गृह्णारविलम्बिविम्बास्तिरस्वरिण्यो जलदा भवन्ति ॥'

{कुमारसम्भव, १/१०}

सीताबेंगा गुफा में प्राप्त ब्राह्मी लिपि का लेख इस प्रकार है :

'अदिपयति हृदय ।

सभावागह कवयो ए रात य...

दुले वसंतिया । हामावन्भूते ।

कुदस्फत एवं अलंग (त)...

डा० ब्लास ने इस लेख का यह अर्थ किया है : 'स्वभावतः प्रिय कवि हृदय को दीप्त करते हैं। वसन्त-पूर्णमा को दोलितसव के समय-हास्य और गीतों के मध्य-लोग गले में कुद के फूलों की माला पहनते हैं।'

उपयुक्त लेख के आधार पर डा० ब्लास ने निम्न कर दिया है कि 'यहाँ कविता-माठ होता था, प्रेम-गीत गाए जाते थे और नाट्यकर्मिय हवा करते थे।'

सीताबेंगा गुफा के मानचित्र (चित्र सं० १) को देखने से ज्ञात होगा कि प्रेक्षागृह वाला भाग अर्धचन्द्रा-

कार मीडियो का बना है। इन मीडियो पर बैठकर, डा० ब्लास के अनुसार, लगभग ३० व्यक्ति नाटक देख सकते हैं। गुफा के बाहर भी सामने की तरफ पत्थर की कुर्तियों की पंक्तियाँ हैं, जिन पर वर्षा ऋतु के अलावा अन्य ऋतुओं में बैठ कर नाटक देखा जा सकता है।

गुफा का मुख सबसे ऊपरी अर्द्धचन्द्राकार सीढ़ी से कुछ ऊपर है और वही में भीतरी भाग प्रारम्भ होता है। इस भीतरी कक्ष की लम्बाई ४४½ फुट और गहराई १५ फुट है। मध्य भाग पर ऊँचाई ६ फुट से अधिक है, परन्तु पृष्ठभाग की ऊँचाई चार फुट से कुछ अधिक है। पृष्ठभाग में दीवार से मंत्री २ फुट ऊँची और ३½ फुट चौड़ी पीठिका है। इसी प्रकार की दो पीठिकाएँ बाईं और दाहिनी ओर हैं, जो १ फुट १० इंच ऊँची और ३ फुट चौड़ी हैं।<sup>११</sup>

गुफा के मुख द्वार पर जिला में दो छिद्र हैं, जिनमें धान या वस्त्रियाँ लगाकर परदा लगाया जाता था। यही परदा 'निरस्वस्त्रिणी' का काम करता था।

परन्तु सीतादेवी गुफा के नाट्यमण्डप के रूप में प्रयुक्त विशुद्ध जाने की डा० ब्लास की स्थापना के विपरीत कई विद्वानों ने यह मन प्रकट किया है कि उक्त गुफा का प्रयोग नाट्यमण्डप के रूप में नहीं, नर्तकियों या पण्य-स्त्रियों (गणिकाओं) के निवास-स्थान के रूप में ही जाना था। अधिक में अधिक उसे कवितापाठ या प्रेमगीतों के गायन का स्थल माना जा सकता है। उक्त नाट्यमण्डप मानने से निम्नांकित आपत्तियाँ प्रस्तुत की गई हैं।

१ भीतरी वक्ष अर्थात् कविन रगपीठ का सामने का भाग ६ फुट और पीछे का केवल ४ फुट ऊँचा है। रगपीठ के चारों ओर बनी पीठिकाओं में अभिनय-स्थान और भी महीन होकर केवल ३२ फुट लम्बा और ५ फुट चौड़ा आयताकार रूप में छोप रह जाता है, अतः इतने सकीर्ण रगपीठ पर अभिनय करना सम्भव नहीं है।<sup>१२</sup>

२ गुहामुख को प्रवेश-द्वार बनाने की अपेक्षा रगपीठ बनाने के लिए कथो उपयुक्त-समझा गया ? होना तो यह चाहिये था कि यह गुहा के पृष्ठ भाग में बनाया जाना, जिससे सामाजिकों को आने-जाने की सुविधा रहती। यदि रगपीठ को गुहा के मध्य में रखा जाता, तो भी प्रेक्षागृह की अर्द्धचन्द्राकार सीढ़ियों का विधान इसके अनुकूल होता, परन्तु उक्त दस्ता में गुहा को आयताकार न वाटकर वृत्ताकार या अष्टाकार बनाना आवश्यक था।<sup>१३</sup>

३ स्वयं डा० ब्लास के अनुसार जब उस नाट्यमण्डप में केवल ३० व्यक्ति ही नाटक देख सकते थे, तो क्या उस समय किसी भी नाटक को देखने के लिये इतने ही प्रेक्षक पर्याप्त समझे जाते थे ? क्या इतने ही प्रेक्षकों के लिये पैलुगुहा को काटने का श्रम किया गया ? यदि उसे प्रेक्षागृह बनाना ही था, तो आकार-प्रकार में उसे और बड़ा क्यों नहीं बनाया गया, जिससे अधिक प्रेक्षकों को बैठने का स्थान मिल पाता। इस गुफा के पास ही एक मन्दिर है, जहाँ विभिन्न धार्मिक उत्सवों पर यात्री जाते हैं, परन्तु मेले की भीड़ के लिए उक्त गुफा के भीतरी और बाहरी प्रेक्षागृह पर्याप्त नहीं है।<sup>१४</sup>

४ सीतादेवी गुफा रामगढ़ पहाड़ी (या रामगिरि) पर १२०२ फुट की ऊँचाई पर स्थित है और वहाँ तक पहुँचने में प्रेक्षक या यात्री को कठिन कष्टों का सामना करना पड़ता है। यह वस्ती में दूर है, अतः वस्ती से दूर इतनी ऊँचाई पर प्रेक्षागृह के निर्माण का कोई औचित्य नहीं है।<sup>१५</sup>

५ 'कुमारसम्भव' के प्रथम सर्ग के दसवें और चौदहवें दलों को से यह सिद्ध नहीं होता कि वहाँ किसी प्रकार का नाटक हुआ करता था। उनसे इतना अवश्य प्रमाणित हो जाता है कि उनका उपयोग धार्मिक कार्यों से 'पृथक्' अन्य कार्यों के लिए होना रहा है।<sup>१६</sup>

६ बाल्यपक्ष स्वयं नाटककार थे, अतः यदि उन्हें यह ज्ञात होना कि इस गुफा में नाटक होते हैं, तो इस प्रकार की गुफाओं के वर्णन के प्रयोग में इसका उल्लेख करना वे न भूलते।<sup>१७</sup>

७ 'लूडर्स' ने 'लेणशोभिका' में 'शोभिका' का अर्थ नहीं किया है और पूरे शब्द का अर्थ है—'गुहा को



शोभित करने वाली नदी,' परन्तु किरणकुमार बलयाल के अनुसार यह अर्थ उभयुक्त नहीं है और वे इसे वार-वनिता, वारवधू या नगरवधू आदि के समकक्ष ही गणिका का पर्याय मानते हैं ।

८. यदि शैलगुहाओं में प्रेक्षागृह बनाने की परम्परा थी, तो दक्षिण-पश्चिमी भारत में अनेक शैल-मंदिर या चैत्य हैं, उनमें ये प्रेक्षागृह क्यों नहीं बनाए गए ?"

उपयुक्त आध्यात्मिक विचारणीय है, परन्तु सीतावेणा गुफा को देखने के बाद यह विचार करना आवश्यक हो जाता है कि उसका जो स्वरूप हमें प्राप्त है, वह यों ही निष्प्रयोजन नहीं हो सकता । इस प्रकार के शैलगुहान्तर्गत प्रेक्षागृह का होना कोई आकस्मिक घटना भी नहीं प्रतीत होती । वारवधू या गणिका को नगर में रहने की कोई मनाही नहीं थी, अतः वस्ती से दूर जाकर तपस्वी की भाँति एकान्त में रहने का कोई औचित्य समझ में नहीं आता । नगर की शोभा होने के कारण उसे 'नगरवधू' भी कहा जाता रहा है । जोगीमारा गुफा के लेख से यह भी स्पष्ट है कि सुतनुका नामक देवदासी अपने रूप-दल प्रेमी देवदत्त के साथ रहती थी, जो वाराणसी-निवासी था । यह देवदत्त रूप-सज्जा में बसाल अभिनेता जान पड़ता है, जो सुतनुका तथा अन्य देव-दासियों के साथ मिल कर नृत्य-नाटक अथवा गीति-नाटक के आयोजन करना रहा होगा । ये आयोजन विशेष रूप से वसन्त-पूर्णिमा को दोलोलसव के अवसर पर हुआ करते होंगे और आम-पास के नगरी में कुछ थोड़े-से उत्साही नागरिक 'पिकनिक' करने के लिये रामगिरि आकर इन आयोजनों को देखते रहे होंगे, अथवा तत्कालीन राजा के कुछ चुने हुए साथी ही इस अवसर पर विशेष रूप में उपस्थित होने रहे होंगे । यह ठीक है कि सीतावेणा गुफा का प्रेक्षागृह भरत से पहले का होने के कारण प्रेक्षागृह के उनके वर्णन के पूर्णतः अनुरूप नहीं है, परन्तु यह हो सकता है कि वह तत्कालीन शैलगुहाकार प्रेक्षागृह का पूर्व-रूप (न्यूलियम) हो, परन्तु प्रायः नगरी के निकट शैल-गुहाओं के न होने से इस प्रकार के प्रेक्षागृह आगे न बने हो और लोगों ने छुले चौरस स्थानों या राजमन्चों में ही अस्थायी प्रेक्षागृह बनाने की ओर अभिन ध्यान दिया हो । भरत के नाट्यशास्त्र में इसी प्रकार के प्रेक्षागृहों का वर्णन विस्तार से पाया जाता है ।

सीतावेणा गुफा की लम्बाई ४६ फुट तथा चौड़ाई २४ फुट है । यह भरत के द्वारा वर्णित विहृष्ट प्रकार के अर्ध नाट्यमंडप की लम्बाई (४८ फुट) और चौड़ाई (२४ फुट) के लगभग समान है । इस प्रकार का मंडप मनुष्यों के लिए बनाया जाता था । प्रेक्षकों के लिए सीढ़ीनुमा पीठिकाओं का भी वर्णन भरत नाट्यशास्त्र में मिलता है—'सोपानवृत्त पीठिकम्' ।<sup>१०</sup> शुनश्च, रामच की लम्बाई-चौड़ाई और ऊँचाई ऐसी नहीं है कि साधारणतः अभिनय न किया जा सके । बहुत संभव है कि रंगपीठ वाला अग्रभाग ही विशेष रूप में खड़े होकर अभिनय के काम में आता रहा हो और रंगशीर्ष वाला पृष्ठभाग बैठ कर ही अभिनय करने के लिये हो ।

इस प्रकार यह स्वीकार करने में कोई कठिनाई नहीं होनी चाहिए कि सीतावेणा गुफा शैलगुहान्तर्गत नाट्यमंडप का पूर्व-रूप है, परन्तु भारतवर्ष के अधिकांश नगरी, विशेषकर राजधानियों के समतल भाग में स्थित होने के कारण इस प्रकार के नाट्यमंडपों को विशेष प्रोत्साहन नहीं मिला । नाटकअभिनय एक सामाजिक कला है, अतः जन-कोलाहल से दूर स्थानों में नाट्यमंडप का निर्माण अर्थात् हीन होता ।

देवालयस्य नाट्यमंडपः उड़ीसा में कोणार्क का सूर्यमंदिर तथा गुजरात में सोमनाथ के मंदिर में स्थायी नाट्यमंडपों की व्यवस्था रही है । इन मंदिरों के मंडप स्तम्भों पर, मंदिर के देव-विग्रह के सम्मुख, स्थापित किये गये थे, जहाँ देवदासियाँ अपने-अपने आराध्य देवों की अभ्यर्चना एवं प्रसन्नता के लिये नृत्य, गीत एवं अभिनय का प्रदर्शन किया करती थी । इनमें विशेष पर्वों या उत्सवों पर रूपकों-उपरूपकों के अभिनय भी प्रस्तुत किये जाते थे, जिनकी विषय-वस्तु पुराण और इतिहास से ली जाती थी । इन्हें मंदिर में आने वाले राजे-महाराजे, विशिष्ट अतिथि, राजपुत्र, धर्मप्राण दर्शनार्थी यात्री एवं नागरिक देखा करते थे ।

रगपीठ और रगशीर्ष प्रायः समानार्थी-से प्रतीत होते हैं, विन्तु जैसा कि पहले बताया जा चुका है, रंगशीर्ष रगार्थ का पृष्ठभाग और रगपीठ उसका अग्र भाग है। पुनश्च, विकृष्ट और चतुरश्र मण्डपों के रगपीठ और रगशीर्ष में यह भेद है कि विकृष्ट में रगशीर्ष रगपीठ की अपेक्षा समुन्नत (ऊँचा) और चतुरश्र में दोनों समतल (अर्थात् एक ही ऊँचाई के) होते हैं।<sup>1</sup> अतः चतुरश्र में भरत ने रगपीठ और रगशीर्ष में भेद न कर रगशीर्ष की जगह भी रगपीठ शब्द का ही सर्वत्र प्रयोग किया है, अतः नेपथ्य के द्वारों के रगपीठ पर खुले या उन्मत्त त्वाभाविक है। डा० चन्द्र ने जिस कारिका को उद्धृत किया है, वह चतुरश्र-वर्णन से सम्बन्धित है। विकृष्ट मण्डप के सन्दर्भ में भरत पहले ही पट स्पष्ट उल्लेख कर चुके हैं कि नेपथ्य-गृह के द्वार रगशीर्ष पर खुले चाहिए।

मत्तवारणी के सम्बन्ध में डा० चन्द्र का मत विचारणीय है। स्थापत्य-विषयक गणना के अन्तर्गत वे मत्त-वारणी की बेदिका को नाट्यमण्डप की भूमि से ७॥ फुट ऊँचा बना मानते हैं।<sup>1</sup> भरत के अनुसार इस मत्तवारणी की बेदिका रगपीठ के तल से १॥ हाथ अर्थात् सवा दो फुट ऊँची बननी चाहिये। इसके धन्यगत विकृष्टमण्डप के रगशीर्ष की ऊँचाई भी निश्चित है अर्थात् रगपीठ से ऊँचा रगशीर्ष और रगशीर्ष से ऊँची मत्तवारणी होगी। चूँकि रंगमण्डप भी द्विभूमि अर्थात् द्विचरातलीय (या द्विलिखीय) होता था, अतः यह सम्भव है कि मत्तवारणी के चारों स्तम्भों पर किसी मण्डप (छत) और उसके ऊपर सजवन (रौतग या छड़दाबारी) की व्यवस्था रहती हो। इस छत की ऊँचाई मत्तवारणी की बेदी से छ फुट से अधिक नहीं होगी, अर्थात् जिन स्तम्भों पर वह टिकी हो, वे खम्भे छ फुट तक के होने चाहिये। डा० चन्द्र के मतानुसार मत्तवारणी एक ही हुआ करती थी, दो नहीं।<sup>1</sup> हमारा यह निश्चयन मत है कि रगशीर्ष पर मत्तवारणी एक ही बनाई जाती थी।

श्रीकृष्णदाम ने अपनी कल्पना के तल पर रगमण्डप वाले भाग को पहले दो भागों में विभक्त कर प्रत्येक भाग को तीन-तीन कक्षों में विभाजित किया है। पृष्ठ भाग (पश्चिमी भाग) के अन्तर्गत मध्य में रगशीर्ष और इसके इधर-उधर एक-एक कक्ष की कल्पना की गई है। इसी प्रकार अग्रभाग (पूर्वी भाग) के बीच में रगपीठ और उसके इधर-उधर पुनः एक-एक कक्ष की स्थिति मानी गई है।<sup>1</sup>

अपने आशय को स्पष्ट बनाने के लिये श्रीकृष्णदाम ने ये तर्क उपस्थित किये हैं :

‘रगशीर्ष वाले कक्ष में नेपथ्य में आने के दो मार्ग होते थे। कक्षों और रगशीर्ष के बीच, प्रत्येक दिशा की ओर, तीन-तीन स्तम्भ रह जा करते थे। यही आज-कल की ‘बिगस’ का काम देते थे। कक्षों से रगशीर्ष पर आने के लिये एक द्वार रहता था।’

‘..... रगपीठ के प्रत्येक कक्ष के ऊपर मत्तवारणी रहती थी। इसके नीचे का कक्ष बिगस के काम में आता था। मत्तवारणी का प्रयोग आकाशमार्ग में दिखाये जाने वाले दृश्य में होता था।’

यह समझ में नहीं आता कि अन्ततः श्रीकृष्णदाम के इस विभाजन का आधार क्या है और इनके कक्षों की मजदूरी क्या आवश्यकता होती रही होगी। पूर्वी भाग के दो कक्षों में से प्रत्येक के ऊपर उन्होंने एक-एक मत्त-वारणी का विधान माना है, परन्तु ‘नाट्यशास्त्र’ से यह स्पष्ट नहीं होता कि मत्तवारणी एक नहीं, दो हुआ करती थी। यदि ऐसा होता, तो इतने विस्तार में जाने वाले भरत इनके उल्लेख में भी कभी चूक न करते। वास्तव में मत्तवारणी एक ही हुआ करती थी।<sup>1</sup>

नाट्यशास्त्र में मध्यम विकृष्ट नाट्यमण्डप (देखें चित्र स० २) के विषय में जो विवरण मिलता है, उससे जो रूप-रेखा रगमण्डप की तैयार होती है, वह इस प्रकार है -

नाट्यमण्डप को दो समभागों अर्थात् रगमण्डप और प्रेक्षामण्डप में बाँटने के उपरांत उसके पश्चिमी शृङ्गभाग अर्थात् रगमण्डप को पुनः दो समभागों में बाँटने पर जो अग्रभाग होता है, उसी को रगशीर्ष के प्रयोजनार्थ काम में लाना चाहिए। उसके पृष्ठभाग में अर्थात् रगशीर्ष के पीछे नेपथ्य बनाया जाना चाहिए।<sup>1</sup>

नेपथ्यगृह  
४' x २८'

द्वार

रंग  
४' x १२'

मत्तवारणी

श्रीर्षि  
१२' x १२'

द्वार

रंगपीठ

द्वार

प्रेक्षागृह  
४' x ८'

द्वार

पूर्व

चित्र सं. २

○प्रथमदशस्तंभ  
△द्वितीयछस्तंभ  
□तृतीयआठस्तंभ

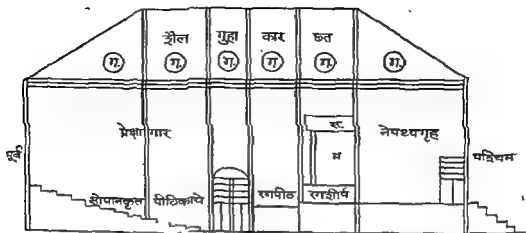
माप

१इंच = २५ फुट

दिशा-संकेत



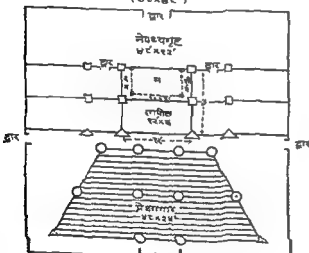
# मध्यम विकृष्ट नाट्य-मण्डपः पार्श्व-दर्शन (लौग सेक्शन)



चित्र सं. ३

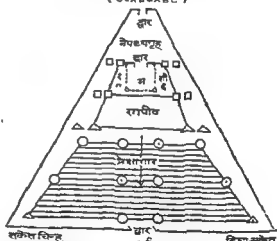
संकेत-चिन्ह  
म. = मण्डप-रणी  
स. = सजावट (रेलिंग)  
ग. = गल्लादी

## अवर चतुरभ नाट्य मण्डप (४८x४८')



संकेत-चिन्ह  
म. = मण्डप-रणी  
○ प्रथम दर्शक-रणी  
△ द्वितीय दर्शक-रणी  
□ तृतीय आदि-रणी  
← पूर्व  
→ पश्चिम  
↑ उत्तर  
↓ दक्षिण  
चित्र सं. ४

## अवर त्र्यंश नाट्य-मण्डप (४८x४८x४८')



संकेत-चिन्ह  
म. = मण्डप-रणी  
○ प्रथम दर्शक-रणी  
△ द्वितीय दर्शक-रणी  
□ तृतीय आदि-रणी  
← पूर्व  
→ पश्चिम  
↑ उत्तर  
↓ दक्षिण  
चित्र सं. ५

रंगशीर्ष के अग्रभाग में रंगपीठ और पृष्ठभाग में मत्तवारणी बनाई जानी चाहिए। यह मत्तवारणी (रंगशीर्ष के रोपण में) रंगपीठ के तल से डेढ़ हाथ अर्थात् लगभग सवा दो फुट ऊँची होनी चाहिये और उसके चारों ओर चार खम्भे होने चाहिये। रंगपीठ और मत्तवारणी, दोनों के अनुपात की ऊँचाई पर रंगमंडप बनाना चाहिए।<sup>१०</sup> रंगशीर्ष पर आने के लिए नेपथ्य-मूढ़ में दो द्वार होने चाहिए।<sup>११</sup>

रंगशीर्ष 'पट्टदारकसमन्वितम्' होता था।<sup>१२</sup> इस पट्टदारक के सम्बन्ध में अनेक मतभेद हैं। भरत के व्याख्याता अभिनवगुप्त ने स्वयं पट्टदारक की तीन व्याख्याएँ की हैं : (१) नेपथ्यमूढ़ की भीत के बाहर उससे सटे हुए या रंगपीठ और रंगशीर्ष की सीमा पर खड़े काष्ठ के चार खम्भों (मध्य के दो खम्भे आठ हाथ की और दोप दो खम्भे उनसे चार-चार हाथ की दूरी पर होंगे) और उनके ऊपर और नीचे के दो काष्ठों (घरन और देहरी) को मिलाकर छः काष्ठखंड हो जाते हैं, (२) उक्त चार खम्भों में से दो पूर्ववत् आठ हाथ की दूरी पर और दोप दो पार्श्ववर्ती दीवारों में सटा कर खड़े किये जायेंगे और दो गहनीरों (घरन तथा देहरी) पूर्ववत् रखी जायेंगी, तथा (३) पट्टदारक के छ अंग हैं : १ ऊह (घरन, जो खम्भे में बाहर निकली रहती है, २. प्रत्यूह या तुला (घग्निर्मा, जो ऊह के ऊपर आड़ी रखी जाती है और उससे भी अधिक आगे निकली रहती है), ३. निर्यूह (प्रत्यूह या तुला पर से निकले भीत-सदृश छत के तल्ले), ४. संजवनफलक (नल्लों पर लगी रेलिंग या छड्डीवारी (आकार में भित्तिव्याख्याः), ५. अनुवध (खम्भों के ऊपर उभरे बने सर्प, व्याघ्र आदि के चित्र) तथा ६. कुहर (लकड़ी की खुदाई करके पर्वत, नगर, निकुंज, गुफा आदि का चित्राकन)।

इसी तीसरी व्याख्या के अनुसार ही सम्भवतः भरत को काष्ठ-कर्म अभिप्रेत है, किन्तु पट्टदारक के जो छ अंग बताये गये हैं, उनमें से प्रथम चार तो चार काष्ठ-खंड हैं, किन्तु अंतिम दो-अनुवध (सर्प, व्याघ्र आदि की उभरी चित्रकारी) तथा कुहर (पर्वत, नगर आदि की खुदाई वाला चित्राकन) स्वयं काष्ठखंड नहीं, बल्कि काष्ठ-कर्म या काष्ठ-कला के अंग हैं। अभिनव की प्रथम दो व्याख्याएँ भी रथ-स्थापत्य की दृष्टि से किसी ठोस काष्ठ-रचना (छत डालने) का आधार नहीं प्रस्तुत करती, क्योंकि एक ही पंक्ति में खड़े किये गये चार खम्भों पर ऊहें (सीधी घरन) तथा प्रत्यूहें (आड़ी घग्निर्मा) नहीं रखी जा सकती, उन्हें सहारा देने के लिये उतने ही खम्भे उनके ठीक आगे या पीछे होने चाहिए। कोई भी छत बिना सीधो-आड़ी घरन-घग्निर्मा के नहीं बनाई जा सकती। अतः पट्टदारक को अर्धपूर्ण बनाने के लिये रथ-स्थापत्य की दृष्टि से उसकी पुनर्व्याख्या करनी होगी। रंगशीर्ष या रंगशीर्ष के ऊपर बनी मत्तवारणी पर मंडप की छत डालने के लिये लकड़ी के (१) चार स्तम्भ-दो नेपथ्यभित्ति से सटे और दो मत्तवारणी की बेदी के बाहरी दो कोनों पर स्थापित कर (२) ऊह (सीधी घरनें) तथा (३) प्रत्यूह (आड़ी घग्निर्मा) छाना होगा और उन पर (४) निर्यूह (छत) तथा छत पर (५) संजवनफलक (छड्डीवारी) बनाना पड़ेगा। खम्भों को स्थापित करने के लिये (६) देहरी की लकड़ियाँ भी लगानी होंगी, जिसके बिना पूर्ण स्थापत्य सुदृढ़ नहीं हो सकेगा।

रंगशीर्ष का तल काली मिट्टी डालकर समतल बनाया जाता रहा है। मिट्टी को शुद्ध करने के लिए उस पर हल बला कर रोड़े, घास-पात, ककड़ी आदि निजाल दी जाती थी। रंगशीर्ष का तल कछुए की पीठ की तरह बीच में ऊँचा मही रखा जाता था और न मछली जैसी पीठ की तरह ढालू। उसे शुद्ध दर्पण के तल के समान समतल और चिकना बनाया जाता था।<sup>१३</sup>

इस रंगशीर्ष पर सुनियोजित ढंग से अनेक मित्तों से मंडित, ऊह-प्रत्यूह-युक्त (स्तम्भों के ऊपरी सिरे से बाहर निकली हुई लकड़ी (घरन) और उसके ऊपर से बाहर आड़ी निकली हुई तुला (घग्निर्मा) को क्रमशः 'ऊह' और 'प्रत्यूह' कहते हैं) लकड़ी का काम (दार-कर्म) होना चाहिए, जिसके अन्तर्गत सर्व-चित्रित अनेक संजवन (छड्डीवारिर्मा), चारों ओर सुन्दर घाल-मजिनाओ (लकड़ी की पुतलियों) में गोभित निर्यूह (छत के निकले हुए तल्ले) और कुहर अर्थात् पर्वत, नगर, कुंज, गुफा आदि के खुदे हुए चित्रों से अलंकृत वेदियाँ, अनेक शैलियों में बनी

चार या आठ छिद्रों वाली जालियाँ और गोल छेद वाले झरोखे, (स्तम्भों के ऊपर रखे) पीठ (छत) की पल्ले, जिन पर अनेक कबूतर बैठे हों तथा रगपीठ, रगशीर्ष, मत्तवारणी आदि के विविध ऊँचाई वाले फलों पर स्तम्भ बनाये जाते हैं, किन्तु कोई भी स्तम्भ, सूँटी, झरोखा, कोना या दूसरा द्वार ऐसा न हो, जिसमें नेपथ्य के द्वार अबाध हो ।”

यह नाट्यमण्डप दो भूमियो (घरातलो) का बनाया जाय और उसकी छत शैलगुहाकार हो ।” इसके बाता-यनो (झरोखों) से हलकी-हलकी हवा तो आये, किन्तु तेज हवा न आये । यह मण्डप धूमिमिद्ध (साउण्ड-प्रूफ) बनाया जाय, जिसमें उसमें यभीर ध्वनि हो सके अर्थात् नटों या मंगीनजों की आवाज अनुगूँज या अन्य किसी कारणवश तेजहीन न हो ।”

नाट्यमण्डप की दीवारों पर पलस्पर चढ़ा कर उन्हें चूने में पोता जाय और फिर रंगादि में स्त्री-पुरुष, लगाए आदि चित्रों की जायें ।” दीवाल पक्की ईंट की बनाई जानी थी ।

इस नाट्यमण्डप को लम्बाई की ओर से नीचे से ऊपर तक देखा जाय, तो उसकी रूप-रेखा चित्र मंढ्या ३ की भाँति होगी । इसी तारनम्य में भरत के चतुरथ नाट्यमण्डप और ध्रुव नाट्यमण्डप की रूपरेखाओं का अध्ययन कर लेता भी अनुपपुक्त न होगा ।

भरत ने अवर कोटि के चतुरथ (देखें चित्र स० ४) का ही विशेष रूप से वर्णन किया है, जो ४८ फुट लम्बा और ४८ फुट चौड़ा होता है । मभवतः मध्यम विहृष्ट की भाँति ही उस समय अवर चतुरथ भी बहु-प्रचलित रहा होगा । इस चतुरथ के चारों ओर पक्की ईंटों की दीवाल होती चाहिये ।” भीतर पूर्व-निर्देशों के अनुसार ही रगपीठ बनाया जाना चाहिए और रगशीर्ष के पृष्ठभाग में मत्तवारणी भी गयास्वान बनाई जानी चाहिए ।”

नाट्यमण्डप को धारण करने के लिये दस स्तम्भों की व्यवस्था थी । इन स्तम्भों से पृथक् प्रेक्षकों के बैठने के लिये सीढ़ीनुमा पीठिकाएँ बनाई जानी थी, जो ईंटों में बनती थी और प्रेक्षकों के बैठने के लिए उन पर लकड़ी के पट्टे या पीठें बिछा दिये जाते थे ।” प्रत्येक पीठिका पूर्ववर्ती पीठिका में एक हाथ ऊँची होनी चाहिए, जिससे रगपीठ सरलता में दिखाई पड़े ।”

रगपीठ पर प्रवेश आदि के लिए नेपथ्य से दो द्वार होने चाहिए, जिनमें से एक अभिनेता आदि के आने के लिये था और दूसरा मभवतः रगमञ्जा का सामान आदि लाने के लिए ।

व्यथ मण्डप के विषय में भरत ने अधिक नहीं लिखा है । इनके सम्बन्ध में उन्होंने इतना ही बताया है कि यह त्रिकोणात्मक होता चाहिए और उसके मध्य में त्रिकोणात्मक रगपीठ बनाना चाहिये ।” रगपीठ पर आने के लिए एक द्वार होना चाहिए, जो उसके पृष्ठभाग में ही बनाया जाना चाहिए । इसके अनिरिक्त नाट्यमण्डप में आने के लिए पूर्व का द्वार होना चाहिए । दोष सभी विधान चतुरथ की ही भाँति किया जाना चाहिए ।” अवर व्यथ नाट्यमण्डप का मानचित्र (प्लान) चित्र स० ५ में दिया गया है । ऐसा लगता है कि भरत के मक्षिप्त वर्णन का कारण मभवतः यह रहा हो कि इस प्रकार के नाट्यमण्डप का विशेष प्रचलन उस युग में न रहा होगा ।

उपपुक्त विवरण से नाट्यमण्डप की सम्पूर्ण ऊँचाई का अनुमान लगाया जा सकता है । अनुमानतः मण्डप की ऊँचाई १८ फुट रही होगी । डा० रायगोविन्द चन्द्र की स्वापत्य-सम्बन्धी गणना से इस अनुमान की पुष्टि होती है । इस गणना के अनुसार एक ओर उन्होंने रगमण्डप के अन्तर्गत रगपीठ की पृथ्वीतल से ऊँचाई साढ़े चार फुट और मत्तवारणी की ऊँचाई साढ़े सात फुट मानी है और इन दोनों ऊँचाइयों के योग के ऊपर छ. फुट की ऊँचाई एक व्यक्ति के लड़े होने के लिए रखी है और दूसरी ओर प्रेक्षागार के अन्तर्गत (सवा दो फुट चौड़ी) कम से कम आठ सीढ़ियाँ होने की बात कही है और प्रत्येक सीढ़ी के एक-दूसरे में छेद फुट ऊँचा होने के कारण अन्तिम सीढ़ी की ऊँचाई १२ फुट हुई ।” इस प्रकार अन्तिम सीढ़ी पर बैठने वाले प्रेक्षक के लिये कम से कम तीन फुट और उसके बाद

वाली सीढ़ी पर खड़े होकर उतरने के लिये कम से कम छः फुट की ऊँचाई और चाहिए। इस प्रकार कुल ऊँचाई १८ फुट ठहरती है, जहाँ पर छत पाटी जा सकती है। मध्य भाग में शैलगुहाकार बनाये जाने के कारण छत उठी हुई होगी।

उपयुक्त अनुमान अवर विकृष्ट, चतुरश्र और त्र्यश्र के सम्बन्ध में सही हो सकता है, क्योंकि भरत नाट्य-शास्त्र के अनुसार ये सब से छोटे नाट्यमण्डप हैं। वड़े नाट्यमण्डपों की ऊँचाई और भी अधिक होती होगी। उदाहरणार्थ मध्यम विकृष्ट नाट्यमण्डप को ले लें। इसका प्रेक्षागृह ४८ फुट लम्बा होगा। यदि उसके आगे के भाग में ६ फुट जगह छोड़ दी जाय और प्रत्येक सीढ़ी तीन फुट चौड़ी और डेढ़ फुट ऊँची बनाई जाय, तो कुल १४ सीढ़ियाँ होगी। अन्तिम सीढ़ी की ऊँचाई २१ फुट होगी। उसके ऊपर खड़े हो सकने के लिये छ फुट स्थान चाहिए। इस प्रकार नाट्यमण्डप की छत कम से कम २७ फुट की ऊँचाई पर पाटी जानी चाहिए।

(दो) आधुनिक रंगमंच और उसके प्रकार—भरतकालीन नाट्यमण्डप की एक निश्चित रूपरेखा के विपरीत आधुनिक रंगमंच अभी प्रयोगशील है और उसके स्वरूप-निर्धारण के लिये विश्व के प्रायः सभी मुसस्कृत देशों में अनेक नये-नये प्रयोग हो रहे हैं। ये प्रयोग एक ओर रंगमंच या रंगपीठ और दूसरी ओर रंगमाला या नाट्यमण्डप के प्रेक्षागार से सम्बन्धित हैं।

आधुनिक रंगमंच यूरोप के विभिन्न देशों में समय-समय पर प्रचलित विभिन्न प्रकार के रंगमंचों की देन है, जिसका प्रथम पूर्वज वृत्ताकार मंच (थियेटर-इन-द-राउण्ड) था, जिसका आविर्भाव ईसा के लगभग ६०० वर्ष पूर्व ऐज़ोपोलिस (यूनान) के उत्तर में आयोजित डायोनिशस उत्सव के मध्य हुआ था। उत्सव के समय डायोनिशस की बेदी (आर्टर) के समीप नृत्य के लिये एक घेरा (नृत्य-चक्र) बना लिया जाता था, जहाँ अगूर की फमल के तैयार होने पर, अगूर के देवता डायोनिशस के सम्मान एवं अर्चन के लिए, ब्राह्मणव पीकर उत्सव यूनानी नाचते, गाते, सस्वर कविता-गाठ करते और अभिनय करते थे। सामाजिक इस घेरे के तीन ओर अर्ध-वृत्ताकार पल्लियों में, शिलाखंडों और बाद में कुतियों पर बैठा करते थे। यूनान का यह प्रथम रंगमंच कालांतर में ऐज़ोपोलिस के दक्षिण-पूर्वी ढलान पर ले जाया गया, जहाँ उसका ध्वंसावशेष डायोनिशस हिल्सपीरियस के पवित्र देवमंदिर में आज भी अवस्थित है।<sup>१</sup>

इटली की राजधानी रोम में सर्वप्रथम रंगमंच ईसा के लगभग तीन शताब्दी पूर्व, इड्रिया के कलाकारों की टोली के अभिनयार्थ, बनाया गया था, जिसका नाम था—नरक्त मैक्सिमम।<sup>२</sup> इसी प्रथम रंगमाला में रोम की वृत्ताकार रंगमाला (एम्फीथियेटर) का विकास हुआ, जिसकी तुलना आधुनिक खुले क्रीड़ा-घरों (स्टेडियम) से की जा सकती है। मध्य में विंगल वृत्तस्थ मंच होता था, जिस पर अभिनय से लेकर हाथी, घोड़ों और ऊँटों के सरावसी जुलूस और उनके आरोही तक (अभिनय के मध्य में) दिखलाये जाते थे। मंच के चारों ओर मोपानकृत पीठों से युक्त प्रेक्षागार हुआ करता था। मंच प्रायः पट्टपयुक्त और प्रेक्षागार खुले होते थे। प्रेक्षागार के चारों ओर की ऊँची-ऊँची दीवारें स्तम्भों, मूर्तियों आदि से खूब अलंकृत की जाती थी।<sup>३</sup> रोम में जल-मंचों वाली रंगमालाएँ (नीमाचियाज) भी बनाई गईं, जिनके मध्य में सरोवर बने होते थे, जिससे युद्धोन्मोह का उपयोग कर सामूहिक युद्ध दिखाये जा सकें।<sup>४</sup> जूलियस सीज़र ने जिस जलीय रंगमाला (नीमाचिया) का निर्माण किया था, वह दो सहस्र फुट लम्बी और दो सौ फुट चौड़ी थी। इस रंगमाला के सरोवर में तीन डोंडो वाले पचास युद्धपोन एक साथ युद्ध-प्रदर्शन में भाग ले सकते थे।<sup>५</sup>

यूरोपीय रंगमंच के मजबूत-जाल में गिरजाघरों के बरामदे में अथवा उनके बाहर स्थायी रंगमंच या रंगस्थल बना लिये जाने थे। इस मंच पर नरक और स्वर्ग के त्रयस शासकारी एवं सुखद दृश्य दिखाये जाते थे। स्वर्ग ऊपर की मीडियो या ऊपरी मजिल पर और नरक नीचे। पात्रों के प्रवेश-प्रस्थान के लिये द्वारों की व्यवस्था

रहती थी।<sup>१८</sup> नाटकाभिनय के गिरजाघरों से शिपि-मणों के हाथ में आ जाने पर नगरी के चौराहे ही रंगमंच बन गये। कभी-कभी अर्धवाहट गडियो पर नाटकीय झांकियाँ (पेजेन्ट्स) दिखाई जाने लगीं<sup>१९</sup> और पूरे नाटक भी। नमन-धूमन्त नाट्य-दलों का विकास हुआ, जो चौराहों, अग्रगण्य या खलिहानों, सप्ताह व्यक्तियों के घरों तथा सरायों के प्राणियों में नाटक दिखाने लगे। बहना न होगा कि इन स्थानों पर लकड़ी के गोल पीपों पर कामनलाऊ अस्थायी ढंग के ऊँचे मंच तैयार कर लिये जाने थे। सराय के इन प्राणियों की रूप-रेखा के आधार पर ही आगे चलकर शेक्सपियरवादीन रंगशाला\* (मोलह्वी-मनह्वी शैली) का विकास हुआ। सामाजिक इस मंच के चारों ओर खड़े होकर तथा बिगिष्ट प्रेक्षक मराय की खिडकियों पर खड़े होकर नाटक देखने थे। मराय के अस्तवलों को पान रूप-मञ्चा परिधान-सज्जा आदि के लिये बाम में लाते थे।<sup>२०</sup>

पन्द्रहवीं शती के रंगगिणी बिट्टू विषम-वृत्त 'दि आर्किटेक्चर' (१४८६ ई० में प्रकाशित) तथा मोलह्वी शैली के रंगगिणी मेकजो-वृत्त 'आर्किटेक्चर' (१४४५ ई०) से यह विदित होता है कि इन शिपियों में नाटकों के लिये रंगमंच पर पृष्ठपट के रूप में चित्रित दृश्यावली का प्रयोग होने लगा था। मेरिलो ने बिट्टू विषम द्वारा सूनात तथा रोम की रंगशालाओं के स्थापन के बर्णन के आधार पर मोलह्वी शैली में रंगशाला का जो रूप निश्चित किया, उसमें रंगमंच लकड़ी का बनाया जाता था, जिसका पृष्ठपट चित्रित हुआ करता था। मनह्वी शैली के प्रारम्भ में मंचाग्र पर रंगमंच मेहराब (प्रोमीनियम आर्च) बनाने की प्रथा प्रारम्भ हुई, जो बाद में कई शताब्दियों तक चलती रही।

विसेजा में स्थित ओगिप्पि अनादमी का रिनेसा या पेलाडियो थियेटर १५८० ई०, रंगशाला के निर्माण पेलाडियो के नाम पर) पुनर्स्थापनाकाल की रोमन परम्परा की रंगशाला है, जो आज भी विद्यमान है। यह ऊपर से ढकी हुई है और इसकी दीवारों मूर्तियों, पञ्चोदारी आदि से अलङ्कृत हैं। पेलाडियो के दाव स्कामोजी इनिगी जोन्स आदि रंग-स्थपति रंगशाला की रूपरेखा एवं रंगसज्जा में परिवर्तन करते रहे। सन् १९१८-१९ में पारना में बनी तेभादी फार्मिस रंगशाला में ये सभी सुधार परिलक्षित होते हैं। इसे विश्व की 'प्रथम आधुनिक रंगशाला' कहा जाता है,<sup>२१</sup> जिसमें सर्वप्रथम मंच पर पर्दे (यवनिका) का प्रयोग किया गया था। इसका रंगपीठ अगल-बगल की दीवारों और दृश्यावली से परिलेष्ठित था, जहाँ अभिनय किया जा सकता था। बीच में मेहराबदार फाटक द्वारा रंगपीठ में पृष्ठभाग और अग्रभाग को मिला दिया गया। पर्दा इसी फाटक पर डाला जाता था, जिसके उपयोग में भीतर के दृश्यों को बदल सकता सम्भव बना दिया। इस प्रकार मूल्य अभिनय-स्थल इन पर्दों के पीछे ही बना रहा। आधुनिक रंगमंच को उसके तीन अनिवार्य उपादान-यवनिका, रंगमुख मेहराब और मंचाग्र-इन्ही फार्मिस

\*शेक्सपियर के नाटक सर्वप्रथम लन्दन के ग्लोब थियेटर में खेले गये थे, जिसका मंचाग्र प्रेक्षागार (विट) की ओर निकला हुआ था। प्रेक्षागार रंगपीठ से काफी नीचा बना था, जहाँ मराय के सामाजिकों की भीति ही सामान्य धेमी के सामाजिक खड़े होकर नाटक देखा करते थे। उच्च सामन्तवर्गीय प्रेक्षकों के बैठने के लिये पीठिकाओं (बैलरी) का प्रबन्ध था, जो मंच के तीन ओर संपूर्ण रंगशाला में बनी हुई थी। प्रेक्षागार खुला हुआ था, किन्तु मंच ऊपर में आच्छादित था। रंगपीठ के पृष्ठभाग में दोनों ओर द्वार बने हुए थे, जिनसे होकर भूगार-वर्षों में जाया जा सकता था। इस रंगपीठ पर एक अन्तर्मंच (इनर स्टेज) तथा रंगशीर्ष (अपर स्टेज) की भी व्यवस्था थी। रंगशीर्ष पर ही नगर की प्राचीर, जलपोत का 'डेक' या छज्जा दिखाया जा सकता था, जिसके दोनों ओर खिडकियाँ हुआ करती थी। दृश्य-स्थान अथवा दृश्यावली संकेत-चिन्हों (या सूचना-पटों) द्वारा प्रदर्शित की जाती थी। (देखें—दि ड्रामैटिक स्टोरी आफ दि थियेटर, १९५५, पृ० ४२-४४)।



रंगशाला की देन है। इसके अर्द्ध-वृत्ताकार (जिसे घुड़नाली कहना अधिक उपयुक्त होगा) प्रेक्षागार में २५०० मामा-जिक बैठ सकते हैं।<sup>१</sup> पारमा की रंगशाला ने विश्व की सभी आधुनिक रंगशालाओं को बहुत कुछ प्रभावित किया है।

पश्चिम में आज-कल ऐसे रंगमंच का प्रचलन है, जो चौखटे में जड़े चित्र का-मा आभास देता है। इस प्रकार के चित्रवर्णीय रंगमंच (पिक्चर-फ्रेम स्टेज) की परिमीमा यह है कि प्रेक्षक को रंगमंच और उस पर होने वाले कार्य का केवल वही भाग दिखाई पड़ता है, जो रंग-मुख मेहराब (प्रोमीनियम आर्च) के घेरे में में उनके लिये देखना सम्भव है। बाहरी रंगमुख-मेहराब के भीतर एक नक्ली रंगमुख भी होता है। ये दोनों मेहराबें आज-कल दीवालो में जुड़ी रहती हैं, जिन्हें 'टारमेटर' कहते हैं। प्रेक्षागार की ओर में देखने पर दाहिनी ओर के 'टार-मेटर' के पीछे मकेतवाचक (प्राम्प्टर), रंगप्रबन्धक आदि के खड़े होने की सुविधा रहती है। मंच और प्रेक्षागार के मध्य में वादक-बृन्द (आरेस्टर) के बैठने की भूमितलम्यली (फिट) होती है, जो प्रेक्षकों को दिखाई नहीं पड़ती। कहीं-कहीं मकेतवाचक भी इसी भूमितलम्यली में बैठाया जाता है।

रंगमुख के पीछे बने रंगमंच का तल समतल अथवा कुछ ढालू होता है। यह ढाल हल्का होता है और रंगगीर्ण के पृष्ठ भाग से यदि उस पर घेद लुढ़काया जाय, तो वह स्वन प्रेक्षागार की ओर लुटकर चला जायगा। इसके विपरीत प्रेक्षागार का ढाल पीछे में रंगमंच की ओर रहता है। रंगमंच नाट्य-प्रदर्शनों की कौटिक के अनुसार आकार में बड़े, छोटे या मध्यम प्रकार के हो सकते हैं। आजकल इस ढालू मंच की जगह यन्त्र-चालित परिक्रामी मंच में ले ली है। पश्चिम में नये बनने वाले नाट्यमण्डपो में प्रायः परिक्रामी मंच की व्यवस्था रहती है। कहीं-कहीं परिक्रामी मंच के साथ दो या दो में अधिक छोटे, किन्तु स्थिर मंचों की ओर भी व्यवस्था रहती है। परिक्रामी मंच केन्द्र में और छोटे मंच उनके पार्श्व-भागों में दोनों ओर बने होते हैं। ऐसा केवल दृश्य-परिवर्तन, किमी स्वप्न-दृश्य अथवा मनोरंज्य की कल्पना या अचेतन मन के घात-प्रतिघातों के प्रदर्शन की सुविधा के लिये किया जाता है, जिससे दो या अधिक सह-घटित दृश्यों के बीच कोई अवरोध न उपस्थित हो और सामाजिक अपने कल्पनालोक में निरंतर धूबा रहे। इस बहुवर्णीय मंच का एक दूसरा स्वरूप भी है। इसमें स्थिर मंच मध्य भाग में और परिक्रामी मंच दोनों ओर के पार्श्वों में बनाये जा सकते हैं।

स्थिर रंगमंच में दैवी अथवा आनुरी पाशों के प्रकट अथवा अदृश्य होने के लिये मंच के तल के नीचे एक कुरें (ट्रैप या ग्रेव) की व्यवस्था रहती है। यह कुरें इतना गहरा होता है कि पात्र उसमें छिप कर बैठ सकें। तलपर के मुखद्वारपट पर सड़ा हुआ पात्र उछाल खा कर ऊपर आता है और मुखद्वारपट रंगमंच के तल के समानान्तर बैठ जाता है। इसी प्रकार अदृश्य होने के समय मुखद्वारपट पर सड़ा पात्र मंच के नीचे चला जाता है और उसके उतरते ही द्वारपट ऊपर जाकर बन्द हो जाता है। प्राचीन रंगमंचों में इसकी विरोध रूप में व्यवस्था रहती थी। भारत में अंग्रेजी रंगमंच के आगमन पर इस प्रथा को पारसी रंगमंच में भी दैवी चमत्कारों के लिए अपनाया था।

पश्चिम में एक और प्रकार का रंगमंच बनाने की प्रथा है। मंच को दो भागों में बाँट दिया जाता है—रंगगीर्ण और रंगपीठ। मामान्यतः रंगपीठ नीचा और रंगगीर्ण उथली अपेक्षा ऊँचा होता है। रंगगीर्ण की गहराई रंगपीठ की अपेक्षा कम होती है। रंगगीर्ण को ऊँचा रखने से वहाँ होने वाला कार्य-व्यापार सभी प्रेक्षकों के लिए दृष्टि-मुलम हो जाता है। कभी-कभी मंच को तीन घरातलों में बाँट दिया जाता है : प्रथम घरातल (रंगपीठ का तल) से दूसरा घरातल लगभग दो फुट ऊँचा और तीसरा घरातल दूसरे से ढाई-तीन फुट ऊँचा रखा जाता है। इस प्रकार के बहुघरातलीय मंच पर बिन्दुप्रकाश (स्पॉट-लाइट) के आलोक द्वारा किसी एक घरातल के दृश्य को आलोक-मय या सगम (फोकस) में रखा जाता है और उसके समाप्त होने पर दूसरे या तीसरे

घरातल पर दूसरा दृश्य प्रारम्भ हो जाता है और तब उक्त घरातल दीपित हो उठता है ।

इसके अतिरिक्त कई सड़ों के, प्रायः दो से तीन सड़ों तक के रंगमंच भी बनाये जाते हैं । इनकी ऊँचाई और बनावट प्रायः आनुषंगिक होती है, जिससे वह एक समग्र स्थापत्य का बोध कराता है और उसके लिए किसी एक ही अंग या खंड की सामान्यतः आलोकनय में रखने की आवश्यकता नहीं रहती ।

रंगमंच के चित्रबध (पिक्चर-फ्रेम) वाले स्वरूप के प्रति ऊँच पैदा होने पर उसकी प्रतिक्रिया दो रूपों में हुई । कुछ रंगशालाओं में रंगपीठ को और आगे बढ़ा कर अभिनेता और प्रेक्षक के बीच की दीवार तोड़ दी गई और इस प्रकार रंगमंच प्रेक्षागार का ही एक अंग बन गया । दूसरी ओर रंगमुख के घेरे को विन्कल ही ममान्त कर दिया गया और प्राचीन वृत्तस्थ रंगमंच के ढंग पर मुक्ताशय रंगमंचों की स्थापना की गई । अमेरिका में इस प्रकार के प्रयोग प्रारम्भ हो गये हैं ।<sup>१</sup> मुक्ताशय रंगमंचों के लिए प्रायः अर्धवृत्ताकार रंगशालाएँ बनाई जाती हैं, जिनमें सामाजिक मंच के तीनों ओर बैठते हैं । यह मंच भी प्रायः अर्धवृत्ताकार होता है, जिसके पूरुष भाग में गगनिका (माइक्रोकोरामा) का प्रयोग किया जाता है । यह मंच प्रायः ऊपर में खुला रहता है, जिनमें गगनिका आकाश के साथ मिल कर तदाकार हो जाती है और मंच की पृष्ठभूमि अत्यन्त प्राकृतिक एवं वस्तुपरक बन जाती है । कहीं-कहीं मंच तो चित्रबध वाले रंगमंच की भाँति ऊपर और दाहिने-बाएँ में बंद रहता है, किन्तु प्रेक्षागार विन्कल खुला रहता है । इंग्लैंड में भी इस प्रतिक्रिया के फलस्वरूप धार्मिक नाटकों को गिरजाघरों के सभासदों तथा शैक्स्पियर आदि के नाटकों को पार्क आदि में बने मुक्ताशय मंचों पर प्रदर्शित किया जाने लगा है ।<sup>२</sup> इनमें रंगमुख का प्रयोग न होने में मंच के कार्य-व्यापार सीधे प्रेक्षकों के निष्ठ होने से वे उनके साथ आत्मीयता का अनुभव करने लगते हैं ।

सोवियत मंच की राजधानी मास्को में एक और भी नये प्रकार का प्रयोग बीमबी गली के तीसरे दरवाके में किया गया था । रंगशाला का नाम था—'क्रिमिया प्रेस्निया' । इसे दुर्भाग्यवश मनु १९३७ में बंद कर दिया गया । क्रिमिया प्रेस्निया में कोई स्थायी रंगमंच न था, बल्कि नाटक के उपस्थापन (प्रोडक्शन) की सुविधा को दृष्टि में रख कर अस्थायी मंच बना लिया जाता था और प्रेक्षकों के बैठने की कुर्सियों को तदनु रूप लगा दिया जाता था । इसमें कई मंचों का प्रयोग किया जाता था । शोर्बा के उपन्यास 'मा' के नाट्य-रूपान्तर के उपस्थापन के समय रंगशाला के मध्य में एक अडाकार रंगमंच और तीन दीवारों से लगे तीन अपेक्षाकृत लघु मंच बनाये गये थे । जब जिस मंच पर अभिनय होता था, प्रेक्षक अपनी घूमदार कुर्सियों पर ही बैठे-बैठे घूम कर उसे देख सकते थे । इस प्रकार प्रेक्षक भी अपने को नाट्याभिनय का एक अंग समझने लगता था ।<sup>३</sup>

पश्चिम के उपयुक्त प्रयोगों के अतिरिक्त एक अन्य प्रकार का रंगमंच जापान में प्रचलित है । यह वहाँ का अपना रंगमंच है । इसके दो प्रकार हैं—नोह रंगमंच और काबुकी रंगमंच । नोह रंगमंच काबुकी की अपेक्षा बहुत छोटा और प्रायः चौकोर होता है । मंडप मंच के ऊपर अग्रभाग में दो स्तम्भों पर स्थित होता है । यह मंच एक अग्रमंच द्वारा प्रेक्षागार की ओर निकला हुआ रहता है । प्रेक्षक के रूप में देखने पर मंच के बाएँ पार्श्व में एक पुल या बरामदा-सा होता है, जिनमें से होकर पात्र धीरे-धीरे मुख्य मंच पर प्रवेश करते हैं । मंच के बाएँ स्तम्भ को प्रथम अभिनेता का स्तम्भ और दाहिने स्तम्भ की द्वितीय अभिनेता का स्तम्भ कहते हैं । द्वितीय अभिनेता गौण पात्र का अभिनय भी करता है और प्रेक्षक के प्रतीक-रूप में अपने स्तम्भ के पास मंच पर ही अतः तक बैठा रहता है । इस छोटे मंच पर एक बार में चार से अधिक पात्र उपस्थित नहीं होते । दुष्टाचल भी प्रतीकात्मक रहती जाती है ।<sup>४</sup>

<sup>१</sup> गैल्लान बेनी के मतानुसार यह रंगमंच चौकोर न होकर आयताकार होता है । (गैल्लान बेनी, 'रंगमंच' (अनु० धीरगदास), हिन्दी समिति, भूतना विभाग, उ० अ०, लखनऊ, प्र० सं०, १९६४, पृ० १६०) ।

नोह मंच पर प्रायः काव्यात्मक नाटक खेले जाते हैं, जिनमें सवाद और संगीत की प्रधानता रहती है। इनमें नृत्य भी बीच-बीच में चलता है। संगीतज्ञ भी मंच पर ही रहते हैं। आधुनिक पश्चिमी रंगमंच पर संगीतज्ञों को सदैव पृथक् और अदृश्य रखा जाता है।

काबुकी रंगमंच जापान का सबसे बड़ा रंगमंच है और उसमें चित्रवर्ष वाली प्रणाली का प्रयोग होता है। रंगमंच मेहराब (शेनियम आर्च) की ऊँचाई पश्चिम की तुलना में कम, परन्तु चौड़ाई अपेक्षाकृत अधिक होती है। इस मंच पर पृष्ठ-पट के अलावा प्रतीक दृश्यावली का भी उपयोग किया जाता है। काबुकी मंच का पश्चिम के आधुनिक रंगमंच पर गहरा प्रभाव पड़ा है और उसने भी 'चित्रवर्ष' वाली प्रणाली, प्रतीक दृश्यावली आदि के प्रयोग को अपना लिया है। जापान के काबुकी मंच का विकास स्वतंत्र रूप से हुआ है। काबुकी मंच की एक और विशेषता है। इसमें प्रेक्षार्थ से लेकर मंच और नेपथ्य तक एक पृथक् मार्ग होता है, जिसे 'पुण्य-पथ' कहते हैं। यह रंगशाला के मध्य से कुछ दूर हट कर बाईं ओर होता है, जिस पर पात्र प्रवेश कर पूरा दृश्य तक प्रदर्शित करते हैं। इस पुण्य-पथ का उद्देश्य अभिनेता और प्रेक्षक के बीच आत्मीयता की भावना पैदा करना है।<sup>१६</sup>

आधुनिक काबुकी रंगशालाओं में चौकोर (रेक्टैंगल चैनी के मगानुसार आयताकार) रंगमंच की जगह अब परिक्रामी मंच का भी प्रयोग होने लगा है। पुण्य-पथ भी अपेक्षाकृत कुछ चौड़ा बनाया जाने लगा है।

रंगमंच पर यान्त्रिकता अब बढ़ रही है। परिक्रामी मंच इसी यान्त्रिक मंच का एक प्रकार है। यान्त्रिक मंच के कुछ और भी प्रकार आविष्कृत हुए हैं, जिनमें प्रमुख हैं - उद्गाह (लिफ्ट) की भांति ऊपर-नीचे जाने वाले मंच, दायें-बाएँ सरकने वाले मंच (रोलिंग स्टेज), रेलगाडी के डिब्बे की तरह कहीं भी ले जाकर खड़े किये जाने योग्य मंच (बैंगन स्टेज अथवा शफ्ट मंच), रूँट की भांति घूर्णाकार घूमने वाले मंच तथा पैरचक्की मंच (ट्रेंड मिल स्टेज)। रूँट मंच पर एक दृश्य के समाप्त होने पर तत्पश्चात् से दूसरा मंच सामने आ जाता है और उसका काम समाप्त होने पर तीसरा मंच नीचे से ऊपर आता है और इस प्रकार यह क्रम चलता रहता है। उद्गाह मंच के द्वारा परियों के उड़ने या पूरे जलयान के डूबने के दृश्य बड़ी सरलता और स्वाभाविकता के साथ दिखाये जा सकते हैं। पैरचक्की मंच पर चलते हुए पट्टे के सहारे बदलते दृश्य, दौड़ने व्यक्तिगो, यात्रा या घुड़दौड़ के दृश्य सरलता से प्रदर्शित किये जा सकते हैं।

प्रेक्षार्थों के सम्बन्ध में भी कई प्रकार के प्रयोग हुए हैं। आचार की दृष्टि से वे आयताकार, अर्धवृत्ताकार, अष्टाकार, फोडे की गाल या पले के ढग के बने जाते लगे हैं। ये प्रेक्षार्थ प्रायः स्थिर होते हैं। फिनलैंड में एक परिक्रामी प्रेक्षार्थ टैम्पियर-स्थित 'वाइनिक्की समर थियेटर' में बनाया गया है, जो अपने ढग का सत्तर में अद्वितीय प्रयोग है। रंगमंच इस प्रेक्षार्थ के चारों ओर बने हुए है। जब जिस मंच पर अभिनय होता है, प्रेक्षकों को उसी की ओर स्वतः घुमा दिया जाता है। यह प्रेक्षार्थ अष्टाकार बना हुआ है, जो त्रिजरी से इस्पात के बने परिक्रमण-मार्ग पर घूमता है।<sup>१७</sup> प्रेक्षकों की सख्या की दृष्टि से प्रेक्षार्थ छोटे से लेकर बड़े तक कई प्रकार के बने लगे हैं, जिनमें सात-आठ सौ से लेकर २५०० तक प्रेक्षक बैठ सकते हैं। न्यूयार्क के रेडियो सिटी म्यूजिक हॉल में ६२०० सामाजिकों तथा दिल्ली के मुत्ताकाश टैयोर थियेटर में ८००० सामाजिकों के बैठने की व्यवस्था है।

उपयुक्त विवेचन को दृष्टि में रख कर निम्नांकित प्रकार के मंच बनाये जाने का चलन पाया जाता है—

- |                       |  |
|-----------------------|--|
| (१) समतल या ढालू मंच, | (४) बहुर्ध्वीय मंच,                                    |
| (२) बहुवर्धनीय मंच,   | (५) परिक्रामी मंच,                                     |
| (३) बहुपरातलीय मंच,   | (६) शफ्ट मंच या सर्पक मंच (बैंगन स्टेज या शिफ्ट स्टेज) |

(७) उडाह मंच (लिफ्ट स्टेज),

(८) पणिगारी मंच (रोलिंग स्टेज),

(९) ग्रेट मंच (पर्मियन हिल स्टेज),

(१०) पैरचक्की मंच (ट्रेंड मिल स्टेज),

(११) मुक्ताकाश या खुला मंच, तथा

(१२) बृहत्स्थ मंच (एरेना स्टेज) ।

इन मंचों में से भारत में तीन प्रकार के मंच—समतल मंच, बहुघरानलीय मंच और मुक्ताकाश मंच—प्राचीनकाल में पाये जाने रहे हैं । उनमें से दो प्रकार के मंच—समतल मंच और द्विभूमीय अर्थात् बहुघरानलीय मंच—नाट्यधर्मी अर्थात् नाट्यशास्त्र द्वारा अनुमोदित हैं और तीसरे प्रकार का मंच—मुक्ताकाश मंच—लोकधर्मी अर्थात् लोकमंच है । भरत ने अनेक धेदियों वाले रंगगीर्ण का वर्णन किया है, जिससे यह विदित होता है कि उस युग में बहुघरानलीय मंच की भी व्यवस्था थी । सामान्यतः भरत ने समतल मंच की सर्वश्रेष्ठ धताया है और झालू या बीच में उठे रंगमंच का निषेध किया है । उन्होंने द्विभूमीय (द्विघरानलीय) नाट्यमण्डप को गोलगुहा की आकृति में बनाने की सन्तुति की है । इसमें स्पष्ट है कि भारत में ये दोनों प्रकार के रंगमंच बनाने का चलन रहा है । निस्संदेह वे चित्रद्वय प्रणाली के ही होते थे, क्योंकि उनके छेप तीनों बाजू रहते रहते थे । रंगमंच को गोलगुहाकार बनाने का निर्देश इसी बात का ध्यान है । भारत में आज भी प्रायः समतल मंच का ही प्रयोग होता है, किन्तु बहुघरानलीय, द्विघटीय या त्रिघटीय मंच भी यत्न-तन्त्र बनाये जाने लगे हैं ।

लोकधर्मी मंच प्रायः मुक्ताकाश मंच ही होता है । यात्रा, रामलीला, रामलीला, भवाई, तमाशा, नाटकी आदि लोक-नाट्यों के लिए खुले मंच की ही आवश्यकता होती है, जिसके चारों ओर बैठ कर प्रेक्षक लोक-नाट्य देखते हैं । मुक्ताकाश मंच में मध्य में बने एक मुक्त-मण्डप मंच, अनेक मंचों या चबूतरों अथवा प्रतीक रूप में स्थिर नाट्यस्थली पर घूम-घूम कर अभिनय किया जाता है । सूत्रधार बीच-बीच में अपने पीछे या कबिता में एक-दूसरे प्रसंग को सम्बद्ध कर देता है । कानी की रामलीला में अयोध्या, चित्रकूट, लका, पंचवटी आदि के दृश्य पृथक्-पृथक् स्थानों पर घूम-घूम कर अभिनीत किये जाते हैं और सामाजिक भी घूम-घूम कर उनका अभिनय देखते हैं । स्वाग या नाटकी में रंगमंच की व्यवस्था वैज्ञानिक है ।

इस प्रकार खुले रंगमंच का प्रचलन भी भारत में बहुत प्राचीन है, परन्तु आधुनिक खुले रंगमंच को आज की वैज्ञानिक उपलब्धियों के समय में एक नया स्वरूप प्राप्त हो गया है । इस प्रकार का खुला रंगमंच सर्वप्रथम सन् १९५५ में भारत सरकार के युवक-कल्याण विभाग द्वारा नई दिल्ली के तालकटोरा गार्डन में बनाया गया था । इस मंच पर देश के विभिन्न विश्वविद्यालयों के आये हुए नाट्यदलों ने एकाकी नाटक प्रस्तुत किये थे । इनमें से पटना, पूना और उम्मानिया विश्वविद्यालयों के नाट्य-दलों को पुरस्कार प्राप्त हुए थे ।

तालकटोरा की खुली रंगशाला की मूल परिवर्तना में कुछ परिवर्तन करके रंगमंच को अण्डाकार और प्रेक्षागार को घोंटे के ढाल की छत्र का बनाया गया था । रंगमंच के दो भाग किये गये थे । रंगगीर्ण, जो रंगपीठ से दो सौरी ऊँचा था और रंगपीठ । रंगगीर्ण के पीछे अर्धवृत्ताकार गगनिका (साइक्लोरामा) रखी गयी थी । इसमें मंच पर प्राकृतिक आलोक दिखलाने और ध्वनि को गभीरता प्रदान करने में सहायता मिलती है । मंच की इससे कुछ गहराई भी प्राप्त होती है । रंगगीर्ण की अधिकतम चौड़ाई ३० फुट और रंगपीठ की अधिकतम चौड़ाई ५२ फुट रखी गई थी ।

रंगपीठ में मिली हुई थी जल की एक परिखा, जिसमें मंच की पूरी गोलार्ध में फुहारे लगे हुए थे । निस्करिणी (परदा) का काम इन फुहारों से निचली हुई जलधारा में किया । इस मंच पर किसी भी प्रकार के अन्य परदे का उपयोग नहीं किया गया था । रंगदीपन का नियंत्रण प्रेक्षागार के पीछे बने कक्ष से किया गया था । मंच के पीछे में प्रवेश एवं प्रस्थान के लिए गगनिका के बाजुओं में एक-एक द्वार रखा गया था । नेपथ्य और शृंगार-वृक्ष की व्यवस्था भी गगनिका के पीछे रखी गई थी ।

इसी प्रकार का एक और सुला रंगमंच-ठाकुर रंगालय (टेंगोर थियेटर) नई दिल्ली के पठारी भाग में बिडला राइफल्स के निकट रवीन्द्र शांती के मिलसिले में बनाया गया है। सम्भवतः यह संसार की सबसे बड़ी मुक्ता-कान रंगशाला है, जिसके प्रेक्षागार में आठ हजार सामाजिक बैठ सकते हैं। इस रंगशाला की सबसे बड़ी विशेषता है इसकी मकुचनशीलता। उपयोग (प्रोटेशन) की कोटि और आवश्यकता के अनुसार रंगमंच और प्रेक्षागार के क्षेत्र को घटाया या बढ़ाया जा सकता है। मुख्य रंगमंच का आकार ४८' × १००' है। विशेष प्रदर्शनों के लिये इसे बढ़ाकर १००' × १२०' तक किया जा सकता है। आवश्यकता होने पर मंच पर रंगमुख का भी उपयोग किया जा सकता है। रंगशीर्ष के पीछे गणिका भी हैं। शीर्षप्रकाश, पादप्रकाश आदि के नियन्त्रण के लिये प्रेक्षागार के दोनों पादों में एक-एक दीप्तिपत्र की व्यवस्था है। इस रंगालय का विधिवत् उद्घाटन हो चुका है।

रवीन्द्र शांती के मिलसिले में अहमदाबाद में जो रवीन्द्र रंगशाला बनी है, उनके मंच के एक ओर विभ्रबध वाले मंच की ओर दूसरी ओर खुले मंच की संयुक्त व्यवस्था रखी गई है।<sup>११</sup>

भारत में बहुक्षणीय, बहुषट्पदीय और बहुखंडीय रंगमंचों का प्रयोग भी होने लगा है। भारतीय कला केन्द्र, दिल्ली अपने नृत्य-नाट्य 'रामलीला' में त्रिक्षणीय मंच का उपयोग करता रहा है। मुख्य मंच मध्य में रखा जाता है और इस मंच के दोनों बाजुओं में एक-एक लघु मंच की व्यवस्था रहती है। इससे दृश्य-परिवर्तन में बड़ी सुविधा होती है और दृश्य-क्रम बिभ्रुत्कलित नहीं होने पाता।

इंडियन नेशनल थियेटर, बम्बई ने अपने गुजराती नाटक 'भरेलो अग्नि' में बहुषट्पदीय मंच का उपयोग किया था। दिल्ली की बंगला नाट्य-मंस्था चतुरंगा भी इसी प्रकार के मंच पर अपने बहुदृशीय नाटक प्रस्तुत करती है। बहुखंडीय मंच का प्रयोग पृथ्वी थियेटर्स, बम्बई ने 'दीवार' नामक नाटक में, इंडियन नेशनल थियेटर ने अपने 'लगतोत्सव' नामक गुजराती नाटक में और भारतीय कला मन्दिर, कानपुर ने मराठी नाटक 'लग्नाची बेडी' के हिन्दी-रूपांतर 'विवाह का वधन' (१९५६ ई०) में किया था। प्रथम और तीसरे नाटकों में नीचे के तल्ले के अनिर्दिष्ट प्रथम छण्ड (फर्स्ट फ्लोर) भी दिया गया था, जिसमें पाय आ-जा, चढ़-उतर या अपना अभिनय प्रस्तुत कर सकते थे। 'लगतोत्सव' के त्रिखंडीय दुष्प्रबंध में नगर और ग्राम के दो विवाहोत्सव एक साथ बड़ी सफलता के साथ प्रदर्शित किये गये थे।

पाश्चात्य अनुकरण पर परिक्रामी मंच की कलकत्ता, बम्बई, जबलपुर आदि कई नगरों में स्थापना हो चुकी है। कलकत्ते के स्टार, रंगमहल और विद्वत्स्था तथा बम्बई के बिडला मातृमी ममागार में स्पाई रूप में परिक्रामी मंच की व्यवस्था है। उत्तर प्रदेश में परिक्रामी मंच पर सर्वप्रथम प्रयोग अमृतलाल नागर द्वारा लखनऊ में अपने नाटक 'परिवर्तन' को प्रस्तुत करने के समय (सन् १९५३ के लगभग) किया था।<sup>१२</sup> दिल्ली के नाट्य बॉले मंडर ने 'ट्रिपलीला नृत्य नाट्य' (१९६० ई०) में परिक्रामी मंच का सफल प्रयोग किया था। परिक्रामी लघुमंच, प्रेक्षागार की ओर में देखने पर, मुख्य मंच के बाहर निकले हुये दाहिने बाजू में लघु पादवं मंच पर अस्थायी रूप से रखा गया था। बम्बई के अत्रे थियेटर्स के पास सबल अनुरचित (मोबाइल एण्ड इम्प्रोवाइज्ड) परिक्रामी मंच है, जिसका किसी भी स्थिर मंच पर उपयोग किया जा सकता है। जबलपुर में सन् १९६१ में हिन्दी के प्रमुख नाटककार सेठ गोविन्ददास ने शहीद भवन के अन्तर्गत परिक्रामी मंच की स्थापना की और उस पर अत्यंत व्यर्थ नाट्य-प्रयोग होते हैं।

शकट मंच का उपयोग भारत में सर्वप्रथम कलकत्ते के नाट्य निकेतन ने सन् १९३३ में किया था। इस प्रकार के मंच के अधिक प्रयोग नहीं हुए। वृत्तस्थ मंच पर लिटिल थियेटर ग्रुप, नई दिल्ली ने 'गवर्नमेंट इम्पेक्टर' (हिन्दी) और इंडियन नेशनल थियेटर, बम्बई ने 'सोनापाटकड़ी' (गुजराती) अभिनीत किया था। वृत्तस्थ मंच का यूरोपीय रंगमंच के प्रारम्भिक काल में प्रयोग होता रहा है, जिसे भारत में इन कुछ प्रयोगों द्वारा पुनरुज्जीवित

करने का प्रयास किया गया है। यह स्मरणीय है कि बीगवी शर्मा के प्रारम्भ में यूरोप में भी वृत्तचित्र मंच के पुनरुद्धार की चेष्टा की गई। मैक्स रीनहार्ट द्वारा साल्ज़बर्ग (जर्मनी) में निमित फेस्ट्सपील वृत्तचित्र रंगशाला (१९२० ई०) इसी चेष्टा का परिणाम थी।

उदाह मंच, परिमारी मंच, रहेंट मंच या पैंचवकी मंच के उपयोग हिन्दी अथवा आलोच्य किसी भी भारतीय भाषा की रंगशालाओं में नहीं हुए।

हिन्दी और आलोच्य भाषाओं के क्षेत्र में रंगमंच को लेकर तरह-तरह के प्रयोग चल रहे हैं। भारत की विशेष आवश्यकताओं की ओर भारतीय नाटकों की उपस्थापन-योजनाओं के अनुरूप रंगमंच के किसी एक स्वस्थ स्वरूप के विचार होने में अभी समय लगेगा, परन्तु इस दिशा में हमें अनेक सकेत राष्ट्र की प्राचीन निधि भरत-नाट्यशास्त्र में ग्रहण करने होंगे। इन सकेतों के साथ आधुनिक वैज्ञानिक उपलब्धियों का मणि-काचन महयोग हो जाने पर कोई कुशल स्वपति (आर्कटिक) वास्तविक भारतीय रंगशाला की परिकल्पना कर उसे मूर्त रूप दे सकेगा।

(तीन) भरतकालीन रंग-शिल्प-सामान्यतः रंगशिल्प का अर्थ है वह समस्त कला-व्यापार, जिसकी आवश्यकता किसी भी नाटक को मंच पर उपस्थित करने में होती है। इसके अन्तर्गत रंगसज्जा, रंगदीपन-योजना, ध्वनिसकेत आदि विविध व्यापार आ जाते हैं। भरत के युग में भी रंगसज्जा, रंगदीपन और ध्वनिसकेतों की अपनी व्यवस्था रही है, जिसका आविष्कार उस युग की परम्पराओं, आवश्यकताओं और मीमांशों के अनुरूप किया गया था।

रंग-सज्जा (स्टेज डेकर) भरत मुनि के युग में मंच की सजावट के लिये काष्ठ-कर्म और चित्रकला की आवश्यकता होती थी। रंगशीर्ष और नेपथ्य के बीच एक स्थाई पंक्ती ईंटों की दीवाल हुआ करती थी, जिस पर भित्ति-लेप किया जाता था। यह भित्तिलेप मिट्टी और मृसा मिलाकर बनाया जाता था, जिसको मूले तेल से रंगकर चिकना किया जाता था। इसके बाद पुनः शस्त्र पीस कर उसका लेप चढ़ाते थे और बट्टी मारकर चिकना करते थे।<sup>१३</sup> अभिनवगुप्ताचार्य के अनुसार यह लेप दाव, बालू और सीरी को मिलाकर बनाया जाता था।<sup>१४</sup> इस पर चूना पोता जाता था और फिर चित्र-कर्म किया जाता था।<sup>१५</sup> इन चित्रों में स्त्री-पुरुषों और लताओं के कलात्मक चित्र सम्मिलित होते थे।<sup>१६</sup> इस प्रकार के कुछ चित्र जोगीमारा गुफा में मिले हैं। इन चित्रों की रचना में काले, नीले, पीले और लाल, इन्हीं चोडे से रंगों का प्रयोग किया जाता था। रंगशीर्ष और नेपथ्य के बीच की दीवाल ही पृष्ठ-पट (बैक-क्लाथ) का काम करती थी। इस दीवाल के दोनों ओर मेहराबदार एक-एक द्वार होता था, जिस पर पर्दा (पटी) पड़ा रहा करता था। मतवारणी की छत पर रेलिग (संजनन) बनाई जाती थी। नाट्यमण्डप बहुधरातलीय बना करता था। रंगशीर्ष और मतवारणी की सजावट चित्रों, पुतलियों आदि के द्वारा विशेष रूप से की जाती थी, जिसका विवरण इमी अध्याय में पहले (देखें पृ० १९-२०) दिया जा चुका है।

भरत ने 'नेपथ्य' के अन्तर्गत पुस्त, प्रतिशिर-निर्माण और उपकरणों का विस्तृत विवरण दिया है, जो आहार्य के अङ्ग न होकर वास्तव में रंगसज्जा के ही अङ्ग हैं। पुस्त का अर्थ है-नाट्यप्रयोग के लिये पर्वत, वाहन, प्रासाद, ढाल-कवच, ध्वजदण्ड और हाथी का निर्माण। पुस्त तीन प्रकार का होता था : संधिम, व्याजिम और वेष्टिम। संधिम पुस्त कुश, वस्त्र, चर्म और तद्वत् अन्य वस्तुओं से, व्याजिम किसी यांत्रिक विधि के उपयोग द्वारा और वेष्टिम किसी वस्तु, यथा वस्त्रादि को लपेट कर बनाया जाता है।<sup>१७</sup>

प्रतिशिर मुष्टी या चेहरे को कहते हैं और भरत ने एतदर्थ ३२ अंगुल की पाटी पर बिल्वोद से भस्म या घान की भूमी चिपकाकर, आग या धूप में उसे सुखा और मुख के अनुरूप आवश्यक छिद्रादि बनाकर उस पर रत्नजटित मुकुट लगाने की व्यवस्था की है।<sup>१८</sup>

भरत के युग में भी अनेक रंगोपकरणों, यथा ढाल-कवच, शस्त्र, पर्वत, प्रासाद, गुफा, अश्व, हाथी, विमान,

आवाज आदि की आवश्यकता होती थी और उन्हें लोकधर्मी (यथार्थवादी) एवं नाट्यधर्मी (पारम्परिक) परम्पराओं के आधार पर लाछ, चपड़ा, लकड़ी, खपच्चियों, मिट्टी, मोम, अभ्रक, पत्तियों आदि से तैयार किया जाता था।<sup>14</sup>

इस प्रकार रगमच पर आकाश, स्वर्ग, प्रासाद, राज-सभा, उपवन आदि के दृश्य, सभी प्रकार के रंगोपकरण आदि दिखाने का समुचित विधान रहता था।

रंगदीपन (स्टेज लाइटिंग) - भरत के युग में गैस या बिजली के प्रकाश की व्यवस्था नहीं थी, फिर भी नाटक दिन या रात, किसी भी समय खेले जा सकते थे। केवल प्रातःकाल, मध्याह्न, सन्ध्या और मध्य-रात्रि के समय नाटक खेलने का निषेध था। भोजन के समय भी नाटक नहीं खेले जाते थे।<sup>15</sup> पूर्वाह्न और अपराह्न के प्रयोग दिन के और साय, मध्य-रात्रि और उषाकाल के प्रयोग रात्रि के प्रयोग माने जाते थे।<sup>16</sup> प्रत्येक प्रयोग के लिए समय भी निश्चित था। धर्म-कथा पर आधारित कर्ण-मधुर प्रयोग पूर्वाह्न में तथा सगीतयुक्त, शक्ति और उत्साह से पूर्ण नाटक अपराह्न में खेले जाते थे। कैंथिकी वृत्ति, शृंगार रस तथा भौमिक-एव-बाह्य-सगीतपूर्ण नाटक सायंकाल और कर्णरस-प्रधान नाटक उषाकाल में खेले जाते थे।<sup>17</sup> सूर्यास्त के बाद होने वाले नाटक में दीपको का प्रयोग किया जाता था।<sup>18</sup> डा० राय गोविन्द चन्द्र ने यह अनुमान भी लगाया है कि मण्डल से भी कदाचित् काम लिया जाता होगा। संक्षेप में, उस समय आलोक की कोई विशेष समस्या न थी और सूर्यास्त के बाद के नाटकों में दीपको या मण्डल से काम चल जाता था। प्रायः नाटक दिन में ही हुआ करते थे और नाट्यमण्डप प्रायः छोटे होते थे, जिससे सात्त्विक भावों का प्रदर्शन भी प्रेक्षकों को प्रभावित कर सकता था। दिन में बाहर से प्रकाश आने के लिये गवाक्षों की व्यवस्था की गयी थी।

भरत के युग से चल कर रंगदीपन की व्यवस्था में अब तक अनेक क्रान्तिकारी परिवर्तन हो चुके हैं और रंगदीपन का यह कार्य अब विद्युत्-प्रकाश द्वारा किया जाता है। दृश्यानु रूप आलोक अथवा आलोक-चित्र द्वारा रगमञ्जा में चार चाँद लगाये जा सकते हैं। आधुनिक रंगदीपन के साधनों, विधियों, आदि का विस्तृत विवरण इसी अध्याय में आगे दिया गया है।

ध्वनि-संकेत (साउण्ड इफेक्ट्स): भरत के युग में परिस्थितियों के अनुरूप ध्वनि-संकेत बाघों एवं ध्रुवागीतों द्वारा दिये जाते थे। जिन बाघों का इस कार्य के लिए प्रयोग किया जाता था, वे थे—मृदंग, भेरी, दुन्दुभि, शक, तुर्य, डमरू, पटह (तासा) आदि। सगीत के लिए मृदंग, वीणा, वक्षी, कास्थताल (मंजीरा) आदि का प्रयोग होता था। सगीत-निर्देशन का कार्य 'तोरिय' करता था, जो अवसरानुकूल ध्वनि-संकेत देने का काम भी करता था। विविध अवसरों के अनुकूल बाघों के परिवर्तित स्वर के साथ ध्रुवागीतों की लय में भी परिवर्तन हुआ करता था। मृदु या वध के समय ध्रुवागान मन्द लय से कर्ण रस में, असहिष्णुता, दुःख, निराशा, शोक, वीर, भयानक आदि रसों में ध्रुवा का गायन तीव्र लय से और शारीरिक कष्ट, शर-संधान आदि में ध्रुवागान स्थिर लय में होता था।<sup>19</sup>

(चार) आधुनिक रंगशिल्प-व्यावसायिक रगमच पर रंग-शिल्प की ओर पूरा ध्यान दिया जाता है, वहाँ अव्यावसायिक रगमच के उपस्थापन में इस महत्त्वपूर्ण पक्ष की प्रायः उपेक्षा की जाती है, क्योंकि अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं के सदस्य मुख्यतः अभिनय का धौक पूरा करने के लिये संस्थाओं का समर्थन करते हैं और रंगशिल्प का प्रश्न उनके लिए पीछा होता है। अव्यावसायिक रगमच के विकास के साथ ही नाट्य-संस्थाओं ने अब इस दिशा में भी व्यावसायिक मंच की भाँति विशेष रूप से सचेष्ट होना प्रारम्भ कर दिया है। अधिकांश नाट्य-संस्थाएँ अर्थान्नाय के कारण भी रंगशिल्प को पूर्णता नहीं प्रदान कर पाती।

रंगशिल्प की तनिक-सी उपेक्षा में भी अच्छे-से-अच्छे खेल का आनन्द मारा जाता है। दृश्यबंध के 'प्लेटों' के परस्पर ठीक से जुड़े न होने, प्लेटों के ऊपर से छत के दिखाई पड़ने अथवा प्लेट की स्रिडकी के पीछे की पृष्ठ-

सज्जा अथवा दृश्यवली ठीक न होने से सामाजिक का कल्पना-जाल बिखर जाता है और वह खीस उठता है । समय से भेष-गर्जन या वादलो में बिजली की गींघ दिलाई न पड़ने से भी दृश्य का सही प्रभाव नहीं उत्पन्न हो पाता, अतः यह स्पष्ट है कि रंग-शिल्प के उपयुक्त, सामयिक और कलात्मक उपयोग से किसी भी नाटक में चार-चाँद लग जाते हैं ।

नदीन विचारों और कल्पनाओं के आविर्भाव, नई खोजों और आविष्कारों के साथ रंग-शिल्प बराबर विकसित होता जा रहा है और उसका वैज्ञानिक उपयोग कुशल शिल्पियों के बिना सम्भव नहीं है । होता यह है कि जिन मदरसों को भूमिकाएँ नहीं मिलती, उन्हें ही कला-निर्देशक, मनेजवाचक या रंगदीपनकार अथवा उनके सहायकों का कार्य सौंपा जाता है और वे प्रायः अनमने मन से अपना कार्य सम्पन्न करते हैं, जिनमें भ्रष्टियों का रह जाना स्वाभाविक है । कहीं-कहीं उपस्थापक ही इन समस्त बाधों को अपने अग्य कार्यों के साथ स्वयं ही कर डालना चाहता है, जो उसके अग्य दायित्वों के साथ पूरे नहीं पड़ते । वास्तव में यह कार्य बड़ा दिलचस्प है और इसे करने के लिए भी मूर्धन्य-सम्पन्न और मेधावी शिल्पियों की आवश्यकता है । रंगशिल्प के प्रत्येक विभाग में रुचि लेने से कलात्मक पूर्णता प्राप्त की जा सकती है । उपस्थापन की सफलता में परदे के पीछे काम करने वाले परिकल्पकों, बह्दयो, रंग-सज्जाकारों, रंगदीपनकारों आदि का बहुत बड़ा हाथ रहता है । नाट्य-सत्त्वाओं में यह कार्य भी अव्यावसायिक लॉग ही कर सकते हैं । भारत में बहर्दगिरी, बिजली-मिस्त्री आदि का काम छोटा समझा जाता है, परन्तु पश्चिम में ऐसा नहीं है । वहाँ प्रायः किसी भी अव्यावसायिक मस्या के सदस्य ही स्वयं इन सभी कामों को कर लेते हैं ।

रंग-सज्जा—आधुनिक रंगमंच पर तीन प्रकार की रंगसज्जा का उपयोग किया जाता है । चित्रांकित रंगसज्जा, प्रकृतिवादी रंगसज्जा और प्रतीक रंग-सज्जा । चित्रांकित रंग-सज्जा में रंगे हुए परदे, पार्श्वों या पल-बाह्यों (विम) आदि का उपयोग होता है । प्रकृतिवादी रंगसज्जा में मद्रुकिया दृश्यवध (ब्रान्स सेटिंग) बना कर डाइग रूम, होटल, मंदिर, गाँव, गैरेज, दुर्ग, कारावास, आदि के यथार्थ दृश्य दिखलाये जा सकते हैं । त्रिभुजीय दृश्यवध में चतुर्थ भुजा और छत की वरपना स्वयं सामाजिक कर लेते हैं । प्रत्येक दीवार में कई टुकड़े होते हैं, जिन्हें फलक (फ्लैट) कहते हैं । ये लकड़ी और कैनवस के बनाये जाते हैं और सम्पूर्ण दीवार बनाते के लिए पीछे से एक-दूसरे से जोड़ दिये जाते हैं । इन फलकों में से कुछ में सिङकी या दरवाजे भी बनाये जाते हैं, जो कच्ची में जुड़े रहते हैं । इन सिङकियों और दरवाजों के पीछे गगनिका या पृष्ठ-पट का उपयोग किया जाता है, जिससे दृश्यानु-कूल चित्रांकन द्वारा दूरवर्ती आकाश, बादल, तारे, वन या पर्वत-श्रृंखला आदि का बोध हो सके । डाइग रूम, होटल आदि के दृश्यवधों के साथ सभी प्रकार के आधुनिक फर्नीचर, यथा मोफासेट, मेज, कुर्मी, अन्वारी, शूगरदर्पण आदि का उपयोग भी यथार्थता उत्पन्न करने के लिये किया जाता है ।

प्रतीक रंग-सज्जा में वास्तविक मंदिर, वन, राज-पथ, गाँव आदि नहीं दिखलाये जाते, बल्कि प्लाईवुड या मोटी चर्बी पर रंग कर बनाये गये मंदिर, वृक्ष, लैम्पपोस्ट, शोपरी आदि प्रदर्शित किये जाते हैं । प्लाईवुड या चर्बी को उन्हीं के आकार में काट लिया जाता है । वृक्ष के नीचे एक झोपड़ी पूरे गाँव की प्रतीक बन जाती है । झों और अधिक पूर्ण बनाने के लिए प्लाईवुड का बना कूप भी साथ में दिखलाया जा सकता है । पृष्ठभूमि में आलोक के द्वारा साँस-सवेरा, दिन-रात आदि दिखलाने के लिए गगनिका की सुविधा भी उपलब्ध हो, तो प्रतीक रंगसज्जा बड़ी प्रभावी हो जाती है । गगनिका में दूरों का भी भास होने लगता है ।

मंच पर किस प्रकार की रंग-सज्जा हो, यह नाटक के प्रकार और उसके उपस्थापन के ढंग पर बहुत-कुछ निर्भर करता है । आधुनिक मंच पर चित्रांकित परदे का उपयोग अब नहीं के बराबर होता है । दृश्यवधों की अनिप्रकृतिवादिता भी क्रमशः अतीत की वस्तु बनती जा रही है । आधुनिक उपस्थापक प्रतीक रंगसज्जा को अब



अधिक पसन्द करने लगे हैं ।

रंगमञ्चा चाहे जैसी भी हो, परिकल्पक उसके लिए पहले डिजाइन बनाता है, जिसे स्वीकृति मिलने पर बड़ई लकड़ों के फ्रेम पर या प्लाईवुड की कट-आउट दुश्पावली तैयार करता है और चित्रकार कैंपेस या कट-आउट पर दुश्पानुकूल दीवाल, बिड़की, द्वार, शोराडी, कुं, वृक्ष आदि रेंगना है । चित्रकार का रंग-परिधान बहुत विकसित होना चाहिए, अन्यथा दुश्पावली अनुकूल प्रभाव उदात्त करने में सफल न होगी । उसे इस बात की पूरी जानकारी होनी चाहिये कि रंगीन आलोक पड़ने पर उनके रंगों पर उसका क्या प्रभाव पड़ेगा, क्योंकि दो रंगों के मिलने पर तीसरा रंग बन जाता है, जो वांछित प्रभाव उत्पन्न कर सकता है और नहीं भी कर सकता है । लाल रंग पर हरा आलोक पड़ने से लाल रंग काला हो जाता है । इसी प्रकार पीला रंग रपदीप्ति से हल्का बिम्बुही रंग का हो जाता है । चित्राकन करने से पूर्व इन सब बातों पर विचार कर लेना चाहिए । दूसरे, प्रकृतिवादी दुश्पावली दर्पण या छविचित्र की भाँति तथ्य को तदनुकूल उतारने में ही विश्वास रखती है, परन्तु मंच की रंग-मञ्चा कितनी भी प्रकृतिवादी क्यों न हो, उसमें अतिचयोक्ति का होना आवश्यक है । दुश्पावली में दिखाई गई पञ्चीकारी या सूक्ष्म-चित्राकन का दूर बैठे प्रेक्षक के लिये कोई महत्त्व नहीं है, अतः उसकी कृचियों द्वारा स्थूल चित्राकन किया जाना चाहिए, जिसमें सामाजिक को बहु-यथायं लगे ।

किसी भी दृश्य को तैयार करने में उक्त तीनों प्रकार के मिलियों में परस्पर सहयोग की आवश्यकता होती है । वांछित स्तर की दुश्पावली तैयार करने के लिए परिकल्पक को नाटक को कई बार पढ़ कर उपस्थापक से पथ-प्रदर्शन और अपनी डिजाइन, रंगों आदि की स्वीकृति प्राप्त करनी होती है । यदि उपस्थापक किसी विशेष प्रकार के रंगीन आलोक का उपयोग करना चाहता है, तो परिकल्पक को उपस्थापक से आलोक के रंग-विशेष में परिवर्तन करने का आग्रह करना आवश्यक होता है । परन्तु यदि उपस्थापक उसके प्रस्ताव से सहमत न हो, तो उसे दुश्पावली की रंग-योजना में परिवर्तन करना होगा । परिवर्तन की यह बात तब हो जाने पर ही दुश्पावली का निर्माण एवं चित्राकन प्रारम्भ किया जाता है ।

रंग-सञ्ज्ञा की उपर्युक्त तीनों विधाओं में प्रथम विधान-विशालित परदों की जगह अब एक तृतीय विधा का प्रयोग प्रारम्भ हुआ है । उसका नाम है-पट-दृश्यवय (कट्टेन-सेटिंग) । इस विधा में एकरंगे परदों का उपयोग या अधिक से अधिक दो रंगों के परदों का उपयोग किया जा सकता है । यह सब चित्राकित परदों की भाँति एक ही लम्बा-चौड़ा पट नहीं होता, बल्कि इनमें से प्रत्येक परदा ५ या ६ फुट चौड़ाई का होता है, जो फलक की भाँति अलग-अलग होता है । इस प्रकार के परदों का उपयोग त्रिभुजीय दृश्यवय की अनेकां बटुन सटना होता है और दृश्य-परिवर्तन में भी इनसे सुविधा रहती है । प्रायः इनके साथ द्वार, सिड़की आदि प्रदर्शित करने के लिए फलकों का भी उपयोग किया जाता है । दो रंगों के परदे इस दृश्य से लगाये जाते हैं कि एक के बाद दूसरा रंग क्रम से पड़ता है । इस प्रकार के दो परदों की ऐंठन देकर आवश्यकता होने पर स्तम्भ बनाया जा सकता है । एक रंग के परदों से भी, प्रत्येक को समान दूरी पर एकत्र कर, स्तम्भ बनाये जा सकते हैं ।

पट-दृश्यवय के लिए परदे हलके रंग के, ग्रे या हलके नीले होने चाहिए । गहरे नीले (जो रंग-दीप्ति से प्रायः काले लगने लगते हैं), काले या हरे रंगों का प्रयोग उचित नहीं होता ।

परदों को इन ढंग से लटकाया जाता है कि उनकी सिक्कड़न कलात्मक एवं सुन्दर प्रतीत हो । छः फुट के सिक्कड़न-युक्त परदे के लिए मूल चौड़ाई प्रायः आठ फुट रखी जाती है । ये परदे सूती, ऊनी या सूती-ऊनी मिश्रित वस्त्र, रेयामी या मखमली कपड़े के बनाये जाते हैं । सूती परदे सस्ते होते हैं और सुन्दरता के साथ लटकते हैं, परन्तु प्रकाश इनसे छन सकता है और हवा के झोंकों से वे उड़ सकते हैं । इस काम के लिए रेयामी या मखमली कपड़े बहुत मंहेंगे पड़ते हैं । सूती-ऊनी मिश्रित वस्त्र के परदे उत्तम समझे जाते हैं । इनके परदों से प्रकाश सरलता

से नहीं छनता और वे हवा से भी सरलता से नहीं उड़ते ।

इस विधा के प्रयोग के समय भी पृष्ठ भाग में सादे पृष्ठ-पट या गगनिका का उपयोग किया जाता है, जिससे सिडकी, द्वार आदि के पीछे की दीवार न दिखलाई पड़े । इसी प्रकार छत को ढँकने के लिये झालरो की भी आवश्यकता होती ।

रंगदीपन . मंच पर विद्युत्-प्रकाश के प्रयोग ने रंगदीपन-योजना में क्रान्ति उपस्थित कर दी है । भारत के युग में अधिकांश नाटक आलोक-व्यवस्था के अभाव में दिन में खेले जाते थे । रात में होने वाले नाटकों में मशालों का प्रयोग होता था । फिर तेल के दीपक, चालीस की बत्ती, बछुये, कारवाइड आर्कलैंप आदि का और उसके बाद बिजली का प्रयोग शुरू हुआ । बिजली ने उपस्थापक और दीप्तिकार के लिए अनन्त सम्भावनाओं के द्वार खोल दिये हैं ।

प्रारम्भ में मंच को समस्त आलोक से प्रकाशित करना ही पर्याप्त समझा जाता था, परन्तु आजकल आलोकित करने से अधिक छिपाने की कला अथवा मद प्रकाश को रंगदीपन का प्रमुख अंग समझा जाता है । आजकल विन्दुप्रकाश (स्पाइट लाइट) से आलोकित दृश्यावली का एक भाग ही पूरा दृश्य बन जाता है ।

रंगदीपकीय उपकरणों को चार भागों में बाँटा जा सकता है—(१) सघात उपकरण (मैग्नेट्रोन इन्विपमेंट), यथा पाद-प्रकाश (फुटलाइट) और शीर्ष-प्रकाश (वैटेन्स), (२) तीव्र प्रकाश (फ्लड लाइट), (३) विन्दु प्रकाश और (४) लेंस-युक्त लालटेन, यथा आलोकचित्र प्रक्षेपक (इफेक्ट्स प्रोजेक्टर) ।<sup>१</sup> इस विभाजन से कुछ भ्रान्ति उत्पन्न हो सकती है, क्योंकि विन्दुप्रकाश और सर्बोपकोण तीव्र प्रकाश में बहुत-बोझ अन्तर है । इसी प्रकार सघात उपकरण में एकत्रिण कई लघु तीव्र प्रकाशों (वेबो फ्लड लाइट्स) का समावेश रहता है । अतः लेंस के सम्बन्ध से दीप्ति-उपकरणों का विभाजन अधिक वैज्ञानिक है । इस दृष्टि से ये उपकरण तीन श्रेणियों में विभक्त किये जा सकते हैं—(१) वह प्रकाश, जिसका आलोक-वितरण समस्त है और जिसे परावर्तक (रिफ्लेक्टर) द्वारा कम या अधिक नहीं किया जा सकता, यथा तीव्र प्रकाश, पाद प्रकाश एवं शीर्ष-प्रकाश, (२) वह प्रकाश, जिसका वितरण रिफ्लेक्टर या लेंस के उपयोग द्वारा कम या अधिक किया जा सकता है, यथा सघम (फोकस) वाली लालटेन एवं कोमल आलोक वाला विन्दु प्रकाश, तथा (३) लेंस के उपयोग पर निर्भर शोषित प्रकाश, यथा आलोकचित्र प्रक्षेपक और विन्दु प्रकाश ।

(१) तीव्र प्रकाश यह तीन प्रकार का होगा है—(क) साठ से १५० वाट तक, (ख) ३०० से ५०० वाट तक तथा (ग) १००० वाट वाला । एक हजार वाट वाले तीव्र प्रकाश से बड़े मंचों को आलोकित किया जाता है । प्रथम दोनों छोटे प्रकार के प्रकाशों को 'लघु तीव्र प्रकाश' कहते हैं । इनके साथ जो परावर्तक काम में लाये जाते हैं, वे प्रायः ५०° या १००° पर किरणें फेंकते हैं । पृष्ठपट को प्रकाशित करने के लिए १००° पर किरणें फेंकने वाले विस्तृतकोण परावर्तक की आवश्यकता होती है ।

(२) सघात उपकरण : सघात उपकरण में समस्त आलोक वाले पादप्रकाश और शीर्ष प्रकाश सम्मिलित हैं । इन प्रकाशों के लिये भी मध्यमकोण और विस्तृतकोण परावर्तकों की आवश्यकता होती है ।

गगनिका को प्रकाशित करने के लिए विस्तृतकोण परावर्तक की आवश्यकता होती है, जिससे आलोक में समरमता आती है और रंगों की मिलावट में सुविधा होती है । गगनिका को पाद-प्रकाश और शीर्ष-प्रकाश, दोनों के द्वारा रंगीन फिल्टरों के माध्यम से प्रकाशित किया जाता है । तीन प्रारम्भिक रंगों—लाल, गहरा नीला और हरा के लिये तीन सफ़िदों का उपयोग किया जाता है । इन्हें मिला कर अथवा एक में से दूसरा रंग निकाल कर इन्द्र-धनुष के समान रंग उत्पन्न किये जा सकते हैं । गगनिका के शीर्ष भाग में प्रायः गहरा नीला या हल्का नीला, स्लेटी, नीलापन लिये हरा, लाल या गुलाबी रंग दिये जाते हैं । इनके लिये स = ५-ए गहरा नारंगी, मं० १६ नीलापन

लिने हुए और सं० २० गहराबीला, इन तीन रंगों के फिल्टर कान में लाने चाहिए। गणनिका के निचले भाग में सं० ६ साल, सं० ३६ हुए और सं० २० नीला, इन तीन रंगों के फिल्टर रखने चाहिए।

गणनिका का शीर्ष भाग प्रायः एक हजार वाट के तीव्र प्रकाश से और निचला भाग कम वाट के पाद-प्रकाश से आलोकित किया जाता है। पाद-प्रकाश को पद-तल में तीन फुट की दूरी पर प्रेसक की दृष्टि में छिपा कर रखा जाता है। पाद-प्रकाश को ६-६ फुट की इकाई में बराबर-बराबर दूरी पर रखा जाता है।

(३) समानान्तर किरणों वाली लाइटबेन (परेलल बीन लैन्टर्न) : इन लाइटबेन में १०" व्यास के 'पैरा-बोलिक' परावर्तक और 'स्पिल रिफ्लेक्ट' में समानान्तर किरणें उत्पन्न होती हैं। इनका उपयोग सिइकी से आने वाली सूर्य-किरणें दिखलाने के लिए किया जाता है। छोटे मंच पर प्रयोग के लिए इनमें ३६ वाट १२ बोल्ब का बल्ब लगता है और 'ट्रान्स्फार्मर' इसके अन्दर बना होता है। इसे बड़े मंच पर बिन्दु प्रकाश की भाँति कान में लाया जा सकता है।

(४) समान लाइटबेन (फोकस लैन्टर्न) : समान लाइटबेन मंच पर बिन्दु प्रकाश के नाम से प्रायः कान में आती है। इनमें दो सौ पञ्चाम, १०० या १००० वाट के बल्ब कान में आते हैं। स्पष्ट रूप से किसी बिन्दु या लक्ष्य पर प्रकाश को केन्द्रित करने के लिए एक और लेन्स लगाना पड़ता है।

(५) कोनल आलोक वाला बिन्दु प्रकाश (साँट एज स्पॉट) : इनके लेंस और परावर्तक संगन लाइटबेन की अपेक्षा बड़े होते हैं और इनमें २००० वाट का बल्ब कान में आता है। इनमें किरणें १०° और ४५° के बीच फूटती हैं।

(६) आलोक-चित्र प्रक्षेपक : इस प्रक्षेपक में स्लाइड का काम उसकी घूमने वाली तरनरी (डिस्क) करती है। इनके द्वारा चलते हुए बाइबल, तारों मरा आकाश, आग की लपटें बपवा कीर्ति नौ दुस्माबनी दिखलाई जा सकती है। यह एक प्रकार का स्लाइड-प्रोजेक्टर है, जिसमें स्लाइड की जगह घूमने वाली तरनरी लगी रहती है। पार्श्व से बाइबलों का प्रभाव उत्पन्न करने के लिये तीन इन्च का प्रोक्स पगॉन है।

(७) बिन्दु प्रकाश : बिन्दु प्रकाश के लिए 'स्टेनलनर स्पॉट' या 'मिरर स्पॉट' कान में लाया जाता है। इनमें अन्य परावर्तकों के साथ एक गोलीन परावर्तक भी होता है। इनमें १००० वाट का बल्ब लगता है। किरणें ३° से १९° तक के कोन बनाती हैं। बिन्दु के आकार को प्रकाश के द्वारा पर लगे 'सट्टरों' से नियंत्रित किया जाता है।

रंगीन आलोक के लिए बिन्दु प्रकाश के साथ रंगीन फिल्टरों का उपयोग किया जाता है। बिन्दु प्रकाश में रंगीन फिल्टरों का परिवर्तन हाथ से या दिवली द्वारा किया जा सकता है।

मंच की आधुनिक दीपन-व्यवस्था में दीप्ति-निर्माणक (डिस्कर) का बड़ा महत्व है। इनसे आलोक को धीरे-धीरे घटाना या बढ़ाना जा सकता है। इसका प्रयोग सूर्योदय या सूर्यास्त आदि दिखाने में किया जा सकता है। नाप ही साल, हरे और गहरे नीले, इन तीनों प्राथमिक रंगों के लिये प्रमुख तीन दीप्तिनिर्माणकों से इन्द्रधनुष के अन्य रंग उत्पन्न किये जा सकते हैं।

ये दीप्ति-निर्माणक दो प्रकार के होते हैं—एक बड़े, जिसमें 'रेडिस्लेट' के लिये द्रव-पदार्थ का प्रयोग होता है और दूसरे बड़े, जिसमें धातु का प्रयोग किया जाता है। द्रववाहित दीप्तिनिर्माणक में खतरा यह है कि घोंने वाले सोडे का घोल दिवली से गरम होकर उबलने लगता है। धातु वाले दीप्तिनिर्माणकों में बहुमन्त्रापी दीप्तिनिर्माणक स्लाइडर दीप्तिनिर्माणक की अपेक्षा उत्तम होता है।

उपयुक्त दो प्रकारों के दीप्तिनिर्माणकों के अतिरिक्त एक ट्रान्स्फार्मर दीप्तिनिर्माणक होता है, जिसमें स्वचालित ट्रान्स्फार्मर लगा रहता है। इससे आलोक को घटाने-बढ़ाने में पूर्ण नियंत्रण प्राप्त हो जाता है।

उपयुक्त सभी प्रकाशों और दीप्तिनियामकों के लिए मंच का अपना स्विचबोर्ड होता है। अच्छा तो यहाँ यह होगा कि इसे 'दीप्तिनियामक बोर्ड' कहा जाय, क्योंकि स्विचों की तुलना में दीप्तिनियामक का महत्त्व अधिक है। इस बोर्ड का संचालन हाथ से या बिजली द्वारा दूर से किया जा सकता है। दूर-संचालित बोर्ड हाथ से संचालित बोर्डों की अपेक्षा अधिक महँगे होते हैं।

दिन-रात तथा अन्य विशेष प्रभाव सूर्योदय और सूर्यास्त के दृश्य कवि या चित्रकार को ही नहीं, प्रत्येक व्यक्ति के हृदय को आन्दोलित करते हैं। दीप्ति-विशेषण कृत्रिम साधनों द्वारा गगनिका पर सूर्योदय और सूर्यास्त के दृश्य उपस्थित कर आन्दोलित हो नहीं होता, अपनी लघु सृष्टि पर आत्म-विस्मृता भी हो जाता है। उसके लिये यह कार्य कठिन नहीं है। लेकिन यदि एक ही नाटक में सूर्योदय और सूर्यास्त दोनों के दृश्य दिखाये जायें, तो इस बात का ध्यान रखा जाना चाहिये कि दोनों में स्पष्ट अन्तर हो। इसी में सूर्योदय प्रायः रगशाहा के मुख भाग अथवा बालकनी के पीछे बने दीप्ति-स्थल अथवा प्रेक्षागार के एक या दोनों पाश्वर्कों में बने दीप्तिक्षेत्रों से प्रक्षेपित आलोक-चित्रों द्वारा और सूर्यास्त पृष्ठ-आलोक द्वारा प्रदर्शित किया जाता है, जिसमें डूबता हुआ सूर्य और उसकी लालिमा, आकाश की नीलिमा और धूम्र की हरीतिमा के मिले-जुले रंगों का सम्मिश्रण उपस्थित किया जा सके।

सूर्योदय दिखाने के लिए दोषर्ण प्रकाश में प्रकीर्ण प्रकाश (डिफ्यूज लाइट) डाला जाता है और किसी एक पार्श्व से रंगीन किरणें निकलती हुई दिखाई जाती हैं, जो क्रमशः गहरी लाल में हल्की लाल या नारंगी रंग में परिवर्तित हो जा सकती हैं। परन्तु यदि बदली हो, तो माथ में आलोकचित्र-प्रक्षेपक से हल्के-भूले बादल दिखाये जा सकते हैं। सूर्य के बादलों में छिपे होने पर पक्ष में आने वाली किरणें नहीं दिखाई जानी चाहिए। गगनिका का ऊपरी भाग गुलाबी और निचला भाग नीला या स्लेटी दिखाया जा सकता है। सूर्योदय की इस व्यवस्था में यह मान लिया गया है कि सूर्य प्रेक्षागार की ओर से उदित हुआ है।

मंच के पृष्ठ भाग में सूर्यास्त दिखाने के लिए गगनिका के निचले भाग में लाल, हरे और नीले रंगों का सम्मिश्रण और ऊपरी भाग में नीले, नीले-हरे और नारंगी रंग के मिश्रण दिखाये जाते हैं। बादलों-भरी रात के लिये प्रक्षेपित बादल दिखाए जाने चाहिये।

दिन में खिडकी में भीतर आने वाली सूर्य-किरणें दिखाई जा सकती हैं। कमरे के भीतर के आलोक के लिये तोरण (फायर) के पीछे के दीप्ति-स्थलों से प्रकाश की व्यवस्था की जाती है, क्योंकि कमरे के ऊपर छन होने से ऊपर में प्रकाश का आना प्रदर्शित नहीं किया जा सकता। खिडकी के पीछे मुख्य पृष्ठ-पट के मेल में पृष्ण लघु पट्ट-पट की व्यवस्था की जानी चाहिए।

रात्रि प्रदर्शित करने के लिये यह आवश्यक नहीं कि मंच के सभी प्रकाश बुझा दिये जायें। इसके विपरीत दीप्तिनियामक द्वारा नियन्त्रित घुँघला नीला आलोक फँवना चाहिए। इसमें गगनिका का आकाश काला-सा प्रतीत होगा। यदि रात तारों-भरी है, तो ये तारे गगनिका की दीवार में कलापूर्ण लघु छिद्रों के पीछे १५ वाट की डेलाइट नीली बत्तियाँ जलाकर दिखाए जा सकते हैं। प्रत्येक तारी का अपना 'थर्मल फ्लेयर' अलग होना चाहिये। बत्तियाँ बिना बुझे बिलमिलती रहें, परन्तु इस प्रकार अधिक से अधिक २५-३० तारे ही दिखाए जा सकते हैं। पूर्णतः तारों-भरी रात के लिये प्रक्षेपक से तारों की स्लाइट दिखायाना आवश्यक होगा। यह स्लाइट जस्ते की प्लेट में कलापूर्ण लघु छिद्र बनाकर तैयार की जा सकती है। इसके लिये मध्यमकोण का लेंस और स० १७ अथवा ४० का फिल्टर काम में लाना चाहिए।

आकाश में तारे न होने की स्थिति में सड़क की बत्ती का प्रकाश या कमरे के भीतर टेबुल लैम्प या जँगोटी का प्रकाश रात के विनोदभास के लिये आवश्यक है।

चाँदनी रात प्रदर्शित करने के लिये पादर्व में रंगे दो हजार वाट के कोमल आलोक वाले विन्दु प्रकाश से

किरणों का फैलाव दिखाया जाता है। यदि मंच बड़ा है और उस पर कई पाद्यों का उपयोग किया गया है, तो एक ही ओर में इस प्रकार के एक कृत्रिम चाँद की अपेक्षा दो-तीन चाँदों में चन्द्रकिरणों का प्रसार दिखाया जाता है। चाँदनी प्रायः श्वेत होती है, अतः प्रक्षेपक पर दो १७ न० के नीले (स्टील-ब्लू) फिल्टर या एक ४० न० का नीला (पेल-ब्लू) फिल्टर लगाया जाता है। वास्तविक चाँद दिखाने के लिए जाली के पीछे में कृत्रिम चाँद दिखाया जा सकता है।

कमरे के भीतर रात का प्रभाव उत्पन्न करने के लिये १५ वाट से अधिक की बत्ती नहीं जलाई जाती। टेबुल लैम्प के पास बैठे हुए पात्र पर उसका आलोक पर्याप्त होता है। दृश्यबोध की छत और ऊपरी भाग में अँधेरा रखा जाना है। मंच के अन्य पात्रों को आलोकित करने के लिये रंगमाला के मुख-भाग या (वालक्सी) के पीछे बने दीप्तिकक्ष से हल्का आलोक फेंका जा सकता है। खिड़की पर जालीदार परदा टाँग और उसके पृष्ठ भाग में पृथक् काला पृष्ठपट लगाकर कमरे के बाहर अधिकार का संकेत दिया जा सकता है। यदि पृष्ठपट कुछ आलोकित भी रखा जाय, तो भी जालीदार परदे के कारण बाहर रात्रि का आभास मिलेगा। यदि कमरे के भीतर की बत्ती बुझाती हो, तो खिड़की के पृष्ठपट पर पड़ने वाला आलोक भी हल्का कर दिया जाना चाहिए। ऐसा न करने से पृष्ठपट ही मंच पर प्रमुख होकर उभर आवेगा।

मंच पर विशिष्ट दीप्ति-प्रभाव उत्पन्न करने के लिये आलोकचित्र-प्रक्षेपक का प्रयोग करना पड़ता है। इस प्रक्षेपक द्वारा चलते हुए या स्थिर वादल, आग की लपटें, समुद्र की लहरें, सरना, वर्षा, हिमपात, बिजली की चमक, दृश्यावली आदि दिखाई जा सकती है। इन प्रभावों को दिखाने के लिए प्रक्षेपक में अभ्रक की गोल चित्राकित तस्तरियाँ लगा दी जाती हैं, जो नियंत्रित गति में गोलाकार घूमती हैं। तस्तरियों के घूमने में वादल चलते हुए प्रतीत होते हैं। चित्रित अभ्रक-तस्तरियों को स्लाइड की भाँति बाँध दिया जाता है। प्रदर्शित दृश्य को रंगने के लिए अथवा कई मिश्रित रंग उत्पन्न करने के लिए रंगीन फिल्टर। फिल्टरों का उपयोग किया जाता है, जिससे रंगों की स्थायित्व प्राप्त होने के साथ गगनिका पर इच्छित रंग प्रदर्शित किये जा सकते हैं। रंगों के मन्मिश्रण के लिए दो या तीन त्रिभुजाकार, चौकोर या गोलाकार फिल्टरों का उपयोग एक-साथ किया जाता है। वर्षा को पूरी गगनिका पर न दिखाकर उसके एक भाग पर केन्द्रित रखने और शेष भाग पर तूफानी वादलों के प्रदर्शन से दृश्य की प्रभविष्णुता बढ जाती है। आग की लपटें भी एक ओर केन्द्रित रखकर वाद में फैलाई जायें या फैलती दिखाई जायें, तो दृश्य की यथार्थता बढ जाती है। अग्निकांड के लिए कृत्रिम आग और पुर्ण का भी उपयोग किया जा सकता है। स्थायी दृश्य या स्थिर वादलों को दिखलाने के लिए अभ्रक की त्रिदोष स्लाइडें बनाई जाती हैं। घूमने वाली स्लाइडों को रोकने में उनके जल जाने का भय है।

बिजली की कौंध और उसकी लकीरों को कैमरा द्वारा फोटोग्राफिक प्लेट पर बनाकर उसकी स्लाइड तैयार की जा सकती है। कैमरा उपलब्ध न होने पर किसी भी बाले कागज को लेकर बिजली की आड़ी-देड़ी लकीरों को उस पर काट लिया जाता है और उसे कौंध की स्लाइड पर चिपका लेते हैं तथा एक कौंध और लगा कर स्लाइड की भाँति भद्र लेते हैं। इसे प्रक्षेपक से दिखाया जा सकता है।

स्लाइड के अतिरिक्त बिजली की चमक के लिए कई अन्य तरीके भी हैं। पृष्ठपट या गगनिका के आगे शीर्ष प्रकाश और पादप्रकाश में श्वेत और पीली वस्तियों की पंक्ति इस प्रकार लगा दी जाती है कि छत की श्वेत वस्तियों की पंक्ति नीचे की पीली वस्तियों की पंक्ति पर पड़े। इन वस्तियों की पंक्तियों को बारी-बारी से तीव्रता के साथ जलाने-बुझाने से बिजली की चमक का प्रभाव उत्पन्न हो जाता है। यह प्रभाव इसी उद्देश्य से बनाये गये विद्युत्-यंत्र से भी उत्पन्न किया जा सकता है। यह यंत्र एक बम्मे से जुड़े दो लकड़ियों के छोटे टुकड़ों से बना होता

है, जिसके बीच में एक स्प्रिंग लगा होता है। दोनों लकड़ियों में से एक के छोर पर कारबन और दूसरी के छोर पर लोहे की चादर लगी होती है। इन दोनों को बिजली के तारों में जोड़कर एक 'लग' में लगा दिया जाता है। लोहे की चादर को स्पष्ट करने वाले तार के साथ रेजिस्टेंस भी लगा रहता है। लकड़ी के दोनों टुकड़ों को स्प्रिंग द्वारा इतना दबाया जाता है कि कारबन और लोहे की चादर एक-दूसरे को स्पर्श करे। इससे बिजली की चमक पैदा होती है।

पृष्ठपट या गगनिका पर इन्द्रधनुष भी बड़ी सरलता से दिखाया जा सकता है। यह कार्य टिन या किसी अन्य धातु की स्लाइड और त्रिपाथ्व काँच (प्रिज्म) द्वारा संपन्न किया जा सकता है। टिन की स्लाइड में इन्व के सोलहवें भाग जितना अर्धवृत्त या धनुषाकार छिद्र कर लिया जाता है और उसे स्लाइड-होल्डर में लगा दिया जाता है। ठीक इसके सामने त्रिपाथ्व काँच इस प्रकार से लगा दिया जाना है कि प्रक्षेपक में निकलने वाला आलोक स्लाइड के अर्धवृत्त या धनुषाकार छिद्र में होकर त्रिपाथ्व काँच के द्वारा पृष्ठपट या गगनिका पर पड़े। यह प्रति-बिम्ब इन्द्रधनुष का होगा, जिसे प्रक्षेपक को नीचे-ऊपर कर पृष्ठपट के सही भाग में प्रदर्शित किया जा सकता है।

ध्वनिसंकेत मंच पर वातावरण को यथार्थता प्रदान करने के लिए ध्वनिसंकेतों का उपयोग किया जाता है, परन्तु ध्वनिसंकेत एक प्रकार की मिथ्या अनुभूति है, जिसे सामाजिक, मंच पर प्रस्तुत वातावरण के सन्दर्भ में, अपनी कल्पना द्वारा यथार्थ मान लेता है। बाहर यदि गानी बरस रहा है और बिजली की चमक के साथ गर्जन भी सुनाई पड़ रहा है, परन्तु बाहर से आने वाला व्यक्ति भूमे कण्डे हो पहले भीतर चला आता है, तो जिस यथार्थ को देखने की सामाजिक आगा रहता है, वह फलीभूत नहीं होता और उसकी मिथ्या अनुभूति सच में परिणत नहीं हो पाती। बिजली के खुलने पर टपकती हुई पानी की बूँदें भी उसके लिये मिथ्या बन जाती हैं और शमल ध्वनिसंकेत यथार्थता से घरे जा पड़ता है। ध्वनिसंकेतों से यथार्थता का भान तभी होता है, जब प्रस्तुत वातावरण भी उनके मेल में हो। वातावरण की समस्या तैयारी, गवाहों में व्याप्त संकेत, सभी के द्वारा ध्वनिसंकेतों को स्पष्ट रूप से समझने में सहायता मिलनी चाहिये।

ध्वनिसंकेतों के पुरातन साधनों द्वारा सामाजिक स्वयं मिथ्यानुभूति को ही स्वभावाम के रूप में सुनाता और समझता था, परन्तु अब वैज्ञानिक साधनों ने इतनी उन्नति कर ली है कि हम मूल ध्वनियों को यथार्थ रूप में ही सुन सकते हैं। बिजली के गर्जन के लिए गर्जनगाड़ी या गर्जन-मेट्रिका का उपयोग अब पुराना हो चुका है। आग-कल गर्जन के लिए रिकार्ड या टेप का प्रयोग बड़ी सरलता से किया जा सकता है। गर्जन तथा अन्य ध्वनिसंकेतों के रिकार्ड बाजार में मिलते हैं, परन्तु टेप पर ध्वनि-अंकन के लिये टेपरिकार्डर की सहायता लेना आवश्यक है। जो भी ध्वनिसंकेत देना हो, उसे टेप रिकार्डर द्वारा पहले से ही टेप पर अंकित कर लिया जाता है। इस प्रकार ध्वनि-संकेतों को उत्पन्न करने के तीन मुख्य तरीके हैं :

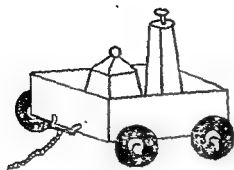
(१) कठ, हाथ, पैर या वाद्ययंत्रों द्वारा ध्वनि-संकेत देना,

(२) कृत्रिम साधनों, यथा गर्जनगाड़ी, वर्प-मेट्रिका, पवन-मेट्रिका आदि के द्वारा ध्वनि-संकेत देना, तथा

(३) वैज्ञानिक साधनों, यथा ग्रामोफोन रिकार्ड, टेप-रिकार्डर, आदि द्वारा मूल ध्वनियों की पुनरावृत्ति।

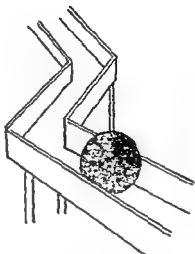
(१) कठ, हाथ, पैर, वाद्ययंत्रों द्वारा ध्वनिसंकेत देना कुछ ऐसे प्रतिभासम्पन्न कलाकार होने हैं, यद्यपि उनकी सहायता आवश्यक है, जो कठ के लीज द्वारा अनेक प्रकार के पशु-पक्षियों की आवाजें, मोटर साइकिल और ट्रेन के चलने की ध्वनियाँ वगैरे स्वाभाविक ढंग से उत्पन्न कर सकते हैं। ऐसे अद्वितीय कलाकार का योग हर किसी नाट्य-संस्था को मिलना संभव नहीं है। ऐसी दशा में हाथ या पैर के उपयोग से कुछ ध्वनियाँ उत्पन्न करनी पड़नी हैं। यदि किसी जगह की चादर को कीलों से किसी लकड़ी की सड़क पर जड़ दिया जाय और उस पर हाथ से 'रोलर स्केट' चलाया जाय, तो ट्रेन के चलने की आवाज़ भासित होने लगती है। कुछ बालक द्वारा तबलों की

# गर्जन-गाड़ी



(चित्र सं. ६)

# गर्जन-गैलरी



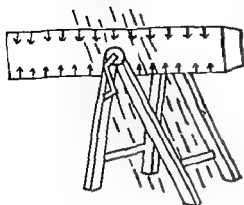
(चित्र सं. ७)

# गर्जन-पट्टिका



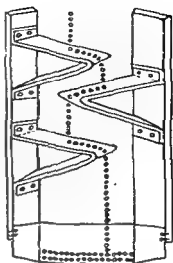
(चित्र सं. ८)

वृष्टि-यंत्र (१)



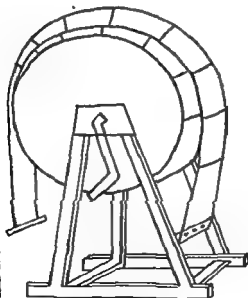
(चित्र सं. ६)

वृष्टि-यंत्र (२)



(चित्र सं. १०)

पवन-यंत्र



(चित्र सं. ११)



महायता से भी ट्रेन के सूटने या स्टेशन पर पहुँचने, उसकी चाल आदि का बोध कराया जा सकता है। ट्रेन के दरवाजे को बन्द करने की आवाज उत्पन्न करने के लिए लकड़ी के फर्श पर पैर पटकना या किसी लकड़ी की सन्दूक पर पैर से ठोकर मारना पर्याप्त होगा। इजन के भाप छोड़ने की आवाज कुछ लोगों के मिल कर हल्की सीटी बजाने से उत्पन्न की जा सकती है।

घोड़े की टापो की आवाज दो प्लास्टिक बोकरो या नारियल के दो खोपड़ों के परस्पर रगड़ने से उत्पन्न हो सकती है। खिड़की के शीशे या चीनी मिट्टी के बरतनों के टूटने का प्रभाव पैदा करने के लिए यह आवश्यक होगा कि काँच या चीनी मिट्टी के टूटे टुकड़ों को दफती के एक डिब्बे में भर कर नीचे रखी लकड़ी या इस्पात की ट्रे से ऊपर से गिराया जाय। इस ट्रे के चारों ओर कोई कपड़ा या कागज लगा देना चाहिये, जिसमें काँच आदि ट्रे के बाहर न गिरे।

तबले की धाप से प्रायः विस्फोट, गर्जन या किसी भयानक घटना की सूचना दी जाती है। तबले की लगातार तीव्र धापो से युद्ध के लिये आह्वान का बोध होता है। मुख से राख, तुरही या विगुल बजाने से युद्धारम्भ की सूचना मिलती है।

(२) कृत्रिम साधनों द्वारा ध्वनि-संकेत देना : ध्वनि-संकेतों को यथार्थता प्रदान करने की खोज में लगे मानव ने मच के लिए कुछ यन्त्र भी बनाये हैं, यद्यपि उनका प्रयोग अब अधिक प्रचलित नहीं है। इन यन्त्रों द्वारा उत्पन्न ध्वनि मूल-ध्वनियों के बहुत सन्निकट होती है, परन्तु उनको ध्वनि मानने के लिए नाटककार की सबाद-योजना, रग-सज्जाकार, दीपनकार आदि द्वारा अनुकूल वातावरण का सृजन और सामाजिक की कल्पना का योगदान आवश्यक है। यही बात कण्ठ, हाथ या पैर द्वारा उत्पन्न ध्वनि के सत्याभास के लिए भी आवश्यक है, अथवा सामाजिक ध्वनि-संकेतों को पूर्णतः समझ सकने में समर्थ न होगा।

ध्वनिसंकेत-यन्त्रों में गर्जन, वर्षा, पवन और हिमपात दिखाने के यन्त्र या प्रक्रियाएँ प्रमुख हैं। वर्षा और हिमपात दिखाने के यन्त्रों का सम्बन्ध प्रायः दृश्य-योजना से अधिक, ध्वनि-संकेतों के उत्पादन से कम है, यद्यपि इस दृश्य-योजना के लिये भी यन्त्रों का प्रयोग आवश्यक है।

गर्जन गर्जन के लिए यो अनेक विधियाँ हैं, परन्तु यान्त्रिक विधियों में तीन प्रमुख हैं और अन्य विधियाँ उन्हीं को प्रकारान्तर से प्रस्तुत करती हैं। ये तीन प्रमुख यन्त्र हैं—गर्जन गाड़ी, गर्जन गैलरी और गर्जन-पट्टिका।

गर्जन गाड़ी एक प्रकार से लकड़ी की सन्दूक है, जिसको चलाने के लिए स्प्रिंगशीन और विषम आकार के लोहे के पहिये लगे रहते हैं। इसमें ईंट-रोड़े या लोहे के टुकड़े मर कर इसे जब मच के पृष्ठभाग में दो-तीन व्यक्तियों द्वारा एक ओर से दूसरी ओर खींचा जाता है, तो गर्जन-ध्वनि उत्पन्न होती है। १९ वीं शती के अंग्रेजी और पुनानी रगमचों पर इसका या इसमें मिलते-जुलते यन्त्र का उपयोग गर्जन के लिए किया जाता था (देखें चित्र सं० ६)।

कुछ रगालयों में गर्जन-गैलरी का उपयोग किया जाता था। यह गैलरी ढालू सीढ़ीनुमा या बच्चों के धुमावदार फिसलने वाले झूले की तरह की बनाई जाती थी और गर्जन-स्वर के लिए उस पर लौहे या किसी अन्य धातु की भारी गेंद लुढ़काई जाती थी (देखें चित्र सं० ७)।

इन दोनों यन्त्रों के संचालन के लिए मच के पीछे काफ़ी जगह की आवश्यकता होती है, अतः संचालन-क्रिया की सरलता और स्थान की सुलभता को दृष्टि में रखकर गर्जन-पट्टिका का उपयोग किया जाने लगा। यह लोहे की चादर या प्लाईवुड का एक टुकड़ा होता है। लोहे की चादर को सुविधा के लिये किसी 'धोम' पर लटका दिया जाता है और उसे डडियों या छोटी हथौडियों से पीटा जाता है (देखें चित्र सं० ८)। डडियों के छोर पर कपड़े या चमड़े की घुडी बना दी जाती है, जिससे विविध घनता के गर्जन-स्वर उत्पन्न करने में सुविधा होती

है। प्लाईवुड के टुकड़े को जोर में हिलाने में ही गर्जन-स्वर निबलता है। यदि उपर्युक्त गर्जन-पट्टिकाएँ उपलब्ध न हों, तो चाय की टूट को पीट या खज्जोर कर गर्जन-स्वर उत्पन्न किया जा सकता है।

वर्षा अनेक नाटकों में वर्षा का आघोषात्मक वर्णन रहता है। इसके लिए एक ओर तकली या क्षमली वर्षा के प्रदर्शन का मंच पर विधान किया जाता है, वहीं दूसरी ओर वृष्टि की आवाज का भी सह-आघोजन किया जाता है। वर्षा के वास्तविक विधान का सम्बन्ध दृश्य-योजना में और वृष्टि-स्वर के विधान का सम्बन्ध ध्वनि सञ्चेत में है। जहाँ तक हो, वर्षा की व्यवस्था के लिये पानी का उपयोग नहीं किया जाना चाहिये, परन्तु यदि यह आवश्यक ही हो जाय, तो यह कार्य छिद्र-युक्त नली को, छत की बन्धियों से बाँध कर, किसी पानी के होज या पानी की टोटी में रख के पाइप द्वारा जोड़ कर करना चाहिए। मंच पर या मंच के पृष्ठभाग में गिरने वाले पानी में मंच को भीगने से बचाने के लिए मोमजामा बिछा देना चाहिए और उसके नीचे लकड़ी के बुरादे व एक मोटी तह लगा देनी चाहिए। मंच के पृष्ठ भाग में लिङ्की पर गिरती हुई पानी की बूँदों को लिङ्की के निचले फ्रेम में टिन के पनाले में एकत्र करके नली द्वारा मंच के बाहर गिराया जा सकता है। लिङ्की पर गिरती हुई पानी की बूँदें दिखाने के लिए लिङ्की के ऊपरी फ्रेम के साथ एक छिद्रयुक्त पनाला लगा दिया जाता है, जिसका मुँह दोनों ओर से बन्द रहना चाहिए। इस पनाले का सम्बन्ध पानी की टकी या मुली हुई टोटी से कर दिया जाता है, जिसमें उसमें क्रमशः पानी एकत्र होता रहे और छिद्रों में बँबें हुए घागों के सहारे, नीचे के पनाले में पानी की बूँदें गिरती रहें। इन पानी की लिङ्गियों पर पीला आलोक डालने में बूँदें गिरने का-सा आभास होता है।

पानी गिरना दिखाने का एक और भी तरीका है। एक मन्दूक या दोनो ओर से मुँह-बन्द पनाले के तले में इनने बड़े छिद्र बना लिये जाते हैं जिनमें से चाबल के दाने निकल सकें। तले के नीचे कच्चे में लगा एक 'शटर' लगा दिया जाता है। ऊपर से चाबल भर दिये जाते हैं और शटर खोल दिया जाता है। गिरते हुए चाबलों पर पीला आलोक डालने में गिरती हुई बूँदों का आभास होता है। यह चाबल नीचे रखे दूसरे पनाले या कपड़े की चादर में एकत्र कर लिया जाता है, जिसमें उमें पुनः काम में लाया जा सके।

पानी बरसने का स्वर पैदा करने के लिए वृष्टि-यन्त्र का उपयोग किया जाता है। यह वृष्टि-यन्त्र दो प्रकार में बनाया जाता है। प्रथम प्रकार का वृष्टि-यन्त्र एक प्रकार की लम्बी मन्दूक होता है, जिसके भीतर लम्बी उठी हुई कीलें लगी रहती हैं। यह मन्दूक एक ऊँचे धारक (स्टैंड) पर रखी घुरी पर इस प्रकार लगा दी जाती है कि उसे घुरी के द्वारा चारों ओर घुमाया जा सके। इस मन्दूक के भीतर मटर के सूखे दाने भर दिये जाते हैं, जो कीलों से टकरा कर पानी बरसने की आवाज पैदा करते हैं (देखें चित्र सं० ९)।

दूसरे प्रकार का यन्त्र प्लाईवुड और मोटी दपनी से तैयार किया जा सकता है। दो ६ इंच चौड़े और ६ फुट लम्बे प्लाईवुड के लम्बे लेकर नीचे के भाग किसी लकड़ी की मन्दूक में जड़ लिये जायें। एक तरफ पर अँग्रेजी के 'बी' आकार के दपनी के दो टुकड़े और दूसरे तरफ पर दपनी का एक टुकड़ा इस प्रकार जड़ लिया जाय कि ऊपर में गिराने पर मटर के दाने परस्पर टक्कर खाते हुए नीचे की मन्दूक में आकर गिरें। मटर के दानों की 'पेटटाहट' की जारी रखने के लिए एक चादर नीचे बिछा कर यन्त्र को उरटा सड़ा किया जा सकता है (देखें चित्र सं० १०)।

पवन। नाटकों में गर्जन और वर्षा की भाँति पवन या तूफान का वर्णन भी प्रायः आता है। दिङ्गली के आविष्कार के पूर्व तक मंच पर वास्तविक तूफान का दृश्य दिखाना सम्भव नहीं था, फिर भी कुछ विदेश परिस्थितियों में तूफान के मञ्चे दे दिये जाते थे। दरवाजा खुलते ही घर में जलने हुए दीपक को बुझा कर अथवा नूतन का सामना करते हुए नायक या नायिका के कपड़े चिथवा और उनके बालों को अस्त-व्यस्त हुआ दिखाने का विधान बानावरण उत्पन्न किया जा सकता है। इस बानावरण को यथार्थता प्रदान करने के लिए पवन-यन्त्र का

उपयोग किया जाता था ।

पवन-यन्त्र एक प्रकार का गोलाकार लकड़ी का ड्रम होता है, जिसके ऊपर उठी हुई लकड़ी की पट्टियाँ जड़ी रहती हैं । यह ड्रम धारक पर लगी घुरी पर आश्रित रहता है और हैंडिल से घुमाया जाता है । ड्रम के ऊपर कॅन्वेस का एक टुकड़ा इस तरह से डाला जाता है कि उसका एक छोर तो धारक के साथ कीली से जड़ दिया जाता है, जबकि दूसरे छोर पर कोई भारी छड़ या दूसरी चीज सिल दी जाती है, जिससे मच को घुमाने पर ड्रम के ऊपर लकड़ी की पट्टियों की कॅन्वेस में रगड़ हो । इस रगड़ में उत्पन्न ध्वनि सभ अथवा द्रुत गति-जन्य होने पर क्लमश पवन या अघड के चलने का संकेत करती है (देखें चित्र सं० ११) । कॅन्वेस की जगह रेशमी कपड़े की पट्टी का भी प्रयोग किया जा सकता है ।

यह यन्त्र बिजली द्वारा संचालित किया जा सकता है, परन्तु हाथ द्वारा संचालित यन्त्र विद्युत्-संचालित यन्त्र की अपेक्षा अधिक विश्वसनीय और सन्तोषप्रद है । टूटने पर उसे शीघ्र ही मरामा भी जा सकता है ।

जो काम किसी युग में मचीय व्यंजना और पवन यन्त्र की सहायता से किया जा सकता था, उसे अब 'एक्झास्ट' या पेडन्टल पम्प और अघड के रिकार्ड द्वारा सम्पन्न किया जा सकता है । नायिका के अचल के उड़ने, वालों के बिलर कर लहराने, धूल के घूर्णित बवण्डर दिखाने आदि के लिए पम्प को एक या दोनो पार्वों से चालू कर दिया जाता है और अन्नक-चूर्ण या पीला पाउडर उसके सामने धीरे-धीरे छोड़ा जाता है ।

हिमपात भारतीय नाटकों में हिमपात अथवा हिम-क्षत्ता का वर्णन प्रायः नहीं मिलता, क्योंकि भारत एक उष्ण देश है । लद्दाख अथवा हिमालय की पृष्ठभूमि पर लिखे जाने वाले नाटक हिन्दी में अत्यल्प हैं । पश्चिमी देशों में हिमपात या सप्ता की घटनाएँ कोई आकस्मिक बात नहीं, इसलिए वहाँ के उपस्थापकों ने हिमपात दिखाने के कृत्रिम यन्त्रों का भी आविष्कार किया । प्रारम्भ में मच के ऊपर बलियों पर या ऊपर बाँधे गये मचानों पर बैठ कर कुछ व्यक्ति कागजी बर्फ पात्रों या मच के ऊपर इस तरह छिंराया करते थे कि उड़ते हुए कागज के टुकड़े बर्फ के पहलूमें लगने लगते थे । हिमयन्त्र एक प्रकार की लम्बी सन्तूक होता है, जो बलियों के ऊपर मच के आर-पार इस प्रकार बाँध दिया जाता है, जिससे उसे हिलाया जा सके । हिलाने से सन्तूक में बने चौकोर छिद्रों में फटे हुए कागज के टुकड़े बर्फ के समान नीचे गिरने लगते हैं ।

हिम-क्षत्ता की जगह अब स-हिम दृश्य दिखाने का प्रचलन हो गया है । बर्फ से ढके पर्वतों में युक्त पुण्डपट, हिम से लदा वृक्ष, नमक-हिम से युक्त मच-तल आदि इसके लिए पर्याप्त हैं । इस भयानक पृष्ठभूमि में नायक द्वारा याननाओं का स्वगत सामाजिक को द्रवित किये बिना नहीं रह सकता । स-हिम दृश्यों में वास्तविक बर्फ से जमी हुई झील या पोखर अथवा हिम-पदार्थों द्वारा ढके स्थलों पर एक या अनेक दम्पतियों द्वारा स्कोटिंग के खेल भी दिखाये जा सकते हैं । हिम-क्षत्ता को वास्तविक रूप में प्रदर्शित करने के लिये यह आवश्यक है कि टिसू कागज के गिरते हुए टुकड़ों को पार्वों में रखे बिजली के पत्तों द्वारा इस प्रकार उड़ाया या घूर्णित किया जाय कि कृत्रिम बर्फ प्रेक्षागार में न जा सके । पत्तों की आवाज सामाजिक को न सुनाई पड़े । पृष्ठभूमि में हिम-क्षत्ता के घूर्णन की आवाज प्रस्तुत कर दृश्य को प्राणवान् बनाया जा सकता है । दूर से या बाहर में नीतर आने वाले व्यक्तियों के सिर और कंधों पर नमक-हिम होना चाहिए, जिसे वह झाड़ कर नीचे गिरा दे । जूते उसके भीगे हुए हों । तिरछी पर कच्ची रुई लपेट दी जाय, जिससे दूर से यह प्रकट हो कि बर्फ चिपकी हुई है । इस प्रकार की मचीय व्यंजना से हिम-क्षत्ता को यथार्थ स्वरूप ही नहीं प्राप्त होता, पूरा नाटक सप्राण बन जाता है ।

(३) वैज्ञानिक माधनो द्वारा मूल ध्वनियों की पुनरावृत्ति : रगदीपन के आधुनिक विकास की भाँति ही मूल मच-ध्वनियों की पुनरावृत्ति में भी विज्ञान ने अपूर्व योग दिया है । कण्ठ द्वारा मूल ध्वनियों के अनुकरण की एक सीमा है, परन्तु ध्वनियों के वैज्ञानिक आलेखन की कोई सीमा नहीं है । उसका क्षेत्र निस्सीम है । कोई

भी ध्वनि ग्रामोफोन रिकार्ड, ट्रांसक्रिप्शन अथवा पतले और लम्बे टेप पर बिजुत् द्वारा अंकित की जा सकती है और उसे पुन प्रस्तुत (प्ले-बैक) किया जा सकता है। इससे मंच-ध्वनियों की पुनरावृत्ति की दशा में अनेक सम्भावनाओं के द्वार खुल गये हैं।

रिकार्ड पर सिस्-रोदन, अन्धड के घुमड़ने की ध्वनि, मेघ-गर्जन, रेल, कार, जलमान अथवा विमान के चलने की ध्वनि, पानी के बहने का कल-कल स्वर, कुत्ते के भूकने अथवा घिड़ियों की चहचहाहट आदि सभी प्रकार की ध्वनियाँ अंकित की जाती हैं और प्रत्येक रिकार्ड के एक ओर तीन से लेकर ५-६ प्रकार तक की ध्वनियाँ अंकित रहती हैं। ध्वनिसंकेतकार को अपने रिकार्डों की ध्वनियों के बारे में इतना ज्ञान रहना चाहिये कि वह उप-युक्त अवसर पर सही ध्वनि-संकेत दे सके। इसके लिये वह प्रत्येक ध्वनि का नामोल्लेख रिकार्ड के उस स्थल पर संकेदों से कर सकता है, जहाँ में उक्त ध्वनि प्रारम्भ होती है। इस प्रकार का प्रत्येक रिकार्ड लगभग ७-८ इंच व्यास का होता है और एक मिनट में ७८ बार घूमता है। एक ओर रिकार्ड बजाने में लगभग ३ से ३१ मिनट लगते हैं।

ट्रांसक्रिप्शन भी एक प्रकार के रिकार्ड ही है, जो प्रायः १६ इंच व्यास वाले होते हैं। ये रिकार्ड की अपेक्षा घीमी गति से अर्थात् एक मिनट में ३३ १/३ बार घूमते हैं और इन्हें एक ओर बजाने में लगभग ५५ मिनट लगता है। लम्बे ध्वनि-संकेतों, यथा लगातार वृत्ति, अन्धड, गर्जन आदि के लिये इनका उपयोग लाभकर है।

टेप पर ध्वनि अद्भुत ऋत्ने के लिये टेपरिकार्डर का बटन दबा दिया जाता है और उसके मवेदनशील माइक को ध्वनि-स्रोत के सम्मुख कर दिया जाता है। ध्वनि के अद्भुत हो जाने पर टेप को खाली चलाकर पीछे कर दिया जाता है और फिर उसे बजाया जाता है। यह ध्वनि मूल ध्वनि का प्रतिरूप होती है। टेप को ३ १/२ या ७ १/२ इंच प्रति सेकण्ड के हिमांक में बजाया जा सकता है।

रिकार्डों और ट्रांसक्रिप्शनों की परिसीमा यह है कि उन पर जो ध्वनिसंकेत अद्भुत हैं, केवल उन्हीं को प्रयोग में लाया जा सकता है। टेप के साथ इस प्रकार की कोई परिसीमा नहीं है, क्योंकि उस पर मन-वाञ्छित ध्वनि अद्भुत और प्रस्तुत की जा सकती है। ध्वनिसंकेत की अवधि की भी आवश्यकतानुसार नियन्त्रित किया जा सकता है।

### (ख) नाटकः सम्प्रेषणीयता और विविध सत्त्व

रंगमाला के विविध रंगकर्मियों में नाट्यकार का स्थान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि वह नाटक के विभिन्न पात्रों में रस, भाव और सत्त्व भर कर जिस सरस मानव-कथा का निर्माण करता है, नट उसी का रंगमंच पर बार-बार अभिनय करते हैं। नाटक 'नट्' धातु से बना है। 'नट्' में 'अच्' प्रत्यय लगावे में 'नट' शब्द बनता है। नट का कार्य ही नाटक है। 'नट्' का अर्थ है-अवस्थानन्दन अर्थात् ईषत् चञ्चलता। इसीलिये सात्त्विक अभिनय-युक्त नाटक को श्रेष्ठ माना गया है। नाटक का वाङ्मय रूप साहित्य है, उसका कार्य-रूप अभिनय और मूर्त-रूप रंगमंच। अतः नाटक को रंगमंच में पृथक् नहीं किया जा सकता। रंग-निरपेक्ष नाटक अर्थात् कार्य-व्यापार और मूर्तिमत्ता की क्षमता से रहित कृति को नाटक नहीं कहा जा सकता। मूर्तिमत्ता की क्षमता से अभिप्राय है-नाटक की रंगपात्रता (स्टेज-बिलिटी) और सम्प्रेषणीयता (कम्यूनिकेबिलिटी)। रंगपात्र-नाटक वह है, जिसे रंगमंच पर अभिनीत किया जा सके और इस अर्थ में प्रत्येक अभिनेय नाटक रंग-नाटक कहा जा सकता है। सम्प्रेषणीयता में नाट्य-रस के सम्प्रेषण का मिडान् अर्थात् सामाजिक की रसानुभूति के तीन मानसिक उपादानों का समन्वय निहित है : (१) उसकी भावना पूर्वानुभूति, नस्कार आदि के कारण अनुकार्य आश्रय की समानधर्मा बन जाती है, (२) वह अपने व्यक्तित्व का परिहार कर आश्रय के भाव अर्थात् विषयगत भाव को ग्रहण करने के लिये तैयार हो जाता है, तथा (३) इसमें एक प्रकार के रस या आनन्द का बोध होता है, जो लौकिक नहीं है, अलौकिक है, भले ही उसे दिव्यता का परिधान न पहनाएँ। इन्हीं तीनों उपादानों के समन्वय से नाटक सम्प्रेषणीय बनता है।<sup>१००</sup>

नाटक की सम्प्रेषणीयता को ग्रहण करने के लिये सामाजिक में नाना गुणों का होना आवश्यक है । भरत के अनुसार सच्चरित्र, कुलीन, शान्त और विद्वान् होने के अतिरिक्त उसे पक्षपातहीन, ईमानदार, वासनाहीन, प्रोढ़ तथा नाट्यागो, बाघों, चारों प्रकार के अभिनयो (सात्त्विक, वाचिक, आत्मिक और आहार्य), विविध बोलियों, कला, शिल्प, रम और भाव का ज्ञान होना चाहिये । वह नाटक के दोष-गुणों को समझे और किसी की प्रसन्नता, शोक और दुःख से तदनुसार प्रभावित हो ।<sup>१००</sup> किन्तु इतने गुणों का किसी एक सामान्य व्यक्ति में सन्निवेश सम्भव नहीं है, अतः किसी भी ऐसे व्यक्ति को सामाजिक माना जा सकता है, जिसे किसी भी वस्त्र, वृत्ति, पाठ्य या कार्य में रुचि हो और उसमें वह आत्मीयता का सुख अनुभव करे ।<sup>१०१</sup> ऐसे सामाजिक सर्वत्र मिलेंगे, जिन्हें किसी-न-किसी वस्त्रादि में रुचि हो । किन्तु नाटक की सम्प्रेषणीयता का प्रभाव सामाजिक पर पड़े, इसके लिए यह आवश्यक है कि नटो (पात्रों) का नाट्य भी प्राकृत एवं यथार्थ हो अर्थात् नटों में भी विभावादिक के द्वारा रस की निष्पत्ति होनी चाहिए ।

रस की निष्पत्ति नाटक में शब्द, कार्य (अभिनय) एवं सात्त्विक भावों के आश्रय द्वारा विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारीभाव के समेग से होती है ।<sup>१०२</sup> रस भारतीय दृश्यकाव्य (नाटक) के तीन भेदों (तत्त्वों)—वस्तु, नेता और रस—में से एक है । भरत ने शृंगार, हास्य, कर्ण, रौद्र, वीर, भयानक, वीमल और अद्भुत नामक केवल ८ रसों की स्थिति मानी है ।<sup>१०३</sup> परवर्ती आचार्यों ने शान्त की नवे रस के रूप में गणना की है, यद्यपि धनञ्जय शान्त रस की स्थिति नहीं मानते । वे भरत की भांति आठ स्थाई भावों<sup>१०४</sup> के अनुरूप ८ ही रस मानते हैं । धनिक ने भी अपनी अवलोक-वृत्ति में शान्त को नवा रस इसलिए नहीं माना है कि यह आचार्य भरत के मत के विरुद्ध है, राग-रूप का उच्छेदन सम्भव न होने में शान्त रस परिपुष्ट नहीं होता और राम नामक स्थायी भाव कोई पृथक् भाव न होकर वीर, वीमल आदि रसों के अन्तर्गत ही भावित किया जा सकता है, परन्तु अभिनवगुप्त ने 'निर्वेद' को स्थायी भाव मान कर शान्त रस की स्थिति मानी और उसे भी नाट्यरसों में परिगणित किया है । निर्वेद का तात्पर्य भी शम से ही लिया गया है । शारदातनय और रामचन्द्र-गुणचन्द्र<sup>१०५</sup> भी इसी मत के समर्थक हैं ।

आगे चलकर 'स्फुट चमत्कारितया वत्सलञ्च रस बिदु' (साहित्यदर्पण)<sup>१०६</sup> कहकर विश्वनाथ ने वत्सल या वारसत्य नामक दसवें रस की स्थिति स्वीकार की । इसका स्थायी भाव 'स्नेह' है, जो तरुण-तरुणी के रति स्थायी भाव से सर्वथा पृथक् है । बाद के आचार्यों ने भक्ति, प्रेयस, श्रद्धा आदि अनेक रस भी माने हैं, किन्तु भक्ति को छोड़कर किसी अन्य रस को मान्यता नहीं प्राप्त हुई । भक्ति रस का अन्तर्भाव शृंगार और शान्त रसों में ही हो जाता है, अतः अलग से उसे ११वाँ रस मानने की आवश्यकता नहीं प्रतीत होती । इस प्रकार शृंगार, हास्य, कर्ण, रौद्र, वीर, भयानक, वीमल, अद्भुत, शान्त और वारसत्य रस के क्रमशः दस स्थायी भाव हैं । रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय, शम और स्नेह । इसके अतिरिक्त तैत्तिरीय संचारी (व्यभिचारी) भाव हैं—निर्वेद, ग्लानि, शका, धम, वृत्ति, जडता, हृष्यं, दैन्य, उग्रता, चिन्ता, त्रास, ईर्ष्या, अमर्ष, गर्व, स्मृति, मरण, मद, स्वप्न, निद्रा, विषोद, क्रीडा, अपस्मार, मोह, मति, आलस्य, आवेग, तर्क, अवहित्वा, व्याधि, उन्माद, विषाद, उत्सुकता और वपलता तथा आठ सात्त्विक भाव हैं : स्तम्भ, प्रलय, रोमांच, स्वेद, वैवर्ण्य, वेपथु, अश्रु और वैश्वयं । सात्त्विक भाव आश्रय के विकार होने के कारण अनुभाव ही है, परन्तु 'सत्त्व' (मन) से उत्पन्न होने के कारण उन्हें भी भाव की संज्ञा दी गई है ।

रस के विभिन्न अवयवों के विवेचन में आश्रय को रस का उपभोक्ता या आस्वादकर्ता माना गया है । सामाजिक आश्रय के भावों आदि का ही समानधर्मा बनकर रसानुभूति करता है, अतः आश्रय के आलम्बन, अनुभाव आदि उनके भी आलम्बन, अनुभाव आदि बन जाते हैं । आश्रय के लिये आलम्बन मवस्य कोई भी नायक या नायिका, दोनों एक साथ आलम्बन बन जाते हैं । आलम्बन चाहे नायक हो या नायिका, सामाजिक आश्रय बन

कर प्रत्येक दशा में रस का आस्वादकर्ता होता है । सामाजिक को रम का आस्वाद नाटकीय सम्प्रेषणीयता के जिन विभिन्न उपादानों द्वारा प्राप्त होना है, उनका उल्लेख पहले किया जा चुका है । रम-सिद्धान्त भारतीय नाट्यशास्त्र की विशेष देन है, क्योंकि पश्चिमी नाट्य-विधान में रसों का इतना सूक्ष्म विवेचन नहीं उपलब्ध होता ।

रस के अनिर्दिष्ट नाटक के दो अन्य भेदक हैं 'वस्तु' और 'नेता' । वस्तु दो प्रकार की होती है : आधिवा-  
रिफ और प्रासंगिक । आधिवारिक वस्तु नायक के 'अधिकार' (फलागम के पान्त्रव) में सम्बन्धित मूल कथावस्तु  
होती है और प्रासंगिक वस्तु शोण । प्रासंगिक वस्तु के दो भेद हैं पताका और प्रकरी । अनुबन्ध-महित तथा नाटक  
में दूर तक चलने वाली उपपत्ति 'पताका' कहलाती है और केवल एक प्रदेश तक सीमित रहने वाली उपपत्ति  
'प्रकरी' । स्वरूप की दृष्टि में वस्तु के पुनः तीन प्रकार बताये गये हैं प्रख्यात, उत्पाद्य और मिश्र । प्रख्यात इति-  
हास, पुराण आदि में ली जाती है, उत्पाद्य कवि-कल्पना-प्रसून होती है और मिश्र वस्तु में इतिहासादि और कल्पना  
का समन्वय होता है । वस्तु-प्रकरण में बड़े विस्तार के साथ बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य, इन पाँच अर्थ-  
प्रकृतियों, इन्हीं के लगभग समानांतर आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्ति, निर्यात और फलान्त, इन पाँच कार्यावस्थाओं  
तथा इन दोनों को जोड़ने वाली पाँच मधियों-मूल, प्रविमुख, गर्भ, विमर्ग तथा उपसंहार-का वर्णन किया गया  
है । इन मधियों के ६४ अङ्ग (सध्याग)\* माने गये हैं । संहारक के प्रथम दो भेदों-नाटक और प्रकरण को  
छोड़कर अन्यत्र इन सभी मधियों और सध्यागों का निर्वाह आवश्यक नहीं है ।

\* चौसठ सध्याग ये हैं (१) उपक्षेप (बीज अर्थात् इतिवृत्त की प्रथम सूचना), (२) परिकर (बीज का विस्तार),  
(३) परिप्यास (बीज की निष्पत्ति अर्थात् कथ्य का निश्चय के रूप में कथन), (४) विलोभन या गुण-व्यथन,  
(५) युक्ति (उद्देश्य या प्रयोजन का सम्यक् निर्णय), (६) प्राप्ति-सुख की उपलब्धि), (७) समाधान (बीज को  
नायक या नायिका के अनुकूल प्रस्तुत करना), (८) विधान (सुख-दुःख के कारणों का प्रस्तुत होना), (९) परिभव  
या परिभाषना (विनी विस्मयकारी दृश्य को देखकर कौतूहल व्यक्त करना), (१०) उद्भेद (बीज का उद्घाटन),  
(११) कारण (प्रस्तुत अर्थ का प्रारम्भ), (१२) भेद (प्रोत्साहन देना), (१३) विलास, (१४) परिसर्प (कोई या  
नष्ट हुई वस्तु की खोज), (१५) विघट (सुख वस्तुओं की उपेक्षा), (१६) धम (विघट की भावना का क्षोभ),  
(१७) नम्र (परिहास), (१८) हृदि या नम्रयुति (परिहास में उत्पन्न आनन्द), (१९) प्रयमन (उत्तर-प्रत्युत्तर),  
(२०) निरोह (हितकर या वांछित वस्तु की उपलब्धि में बाधा), (२१) पयुपासन (मनुहार), (२२) पुण्य  
(विशेष अनुराग उत्पन्न करने वाली उक्तियाँ), (२३) उपन्यास (युक्तियुक्त उक्ति), (२४) वज्र (निष्ठुर उक्ति),  
(२५) वर्ण-महार (चार्गे वर्णों का सम्मिलन), (२६) अमृताहरण (कपट-उक्ति), (२७) मार्ग (मत्प्रेषिका),  
(२८) रूप (विकर्ष करना), (२९) उदाहरण (उत्कर्षयुक्त उक्ति), (३०) क्रम (अभिलषित की प्राप्ति),  
(३१) सग्रह (साम-साम-युक्त उक्ति), (३२) अनुमान, (३३) अधिवल (घोषा), (३४) त्रोटक  
(कट्ट वचन), (३५) उद्देश (सन्-भय), (३६) सन्नय (शका और ज्ञान), (३७) आक्षेप (गर्भ-स्थित बीज का  
स्पष्ट होना), (३८) अवसाद (शोक का फैलना), (३९) सम्फेद (दोष-भरी उक्ति), (४०) विद्व (वध, वधन  
आदि), (४१) द्व (गुरुजनों की अवमानना), (४२) शक्ति (विरोध का दमन), (४३) युति (डंढना-फटका-  
रना), (४४) प्रसंग (गुरुजनों का गुणगान), (४५) छलन (अपमान की अनुभूति), (४६) व्यथसाय (अपनी  
शक्ति का वचन), (४७) विरोधन (कार्य में विघ्न का नापन), (४८) प्ररोचना (अफलता के लक्षण देखकर  
भावी का अनुमान), (४९) विचलन (धीन होना), (५०) आदान (अर्थ का मापन), (५१) सधि (बीज  
डालना), (५२) विवोध (कार्य का अनुसंधान), (५३) प्रयन (कार्य की चर्चा), (५४) निर्णय (अनुभव-कथन),

इन मन्थनो का अन्तिम अंग 'प्रगन्धि' भारतीय रूपक की वस्तु का सबसे महत्वपूर्ण अंग है। इसके द्वारा कल्याण की कामना की जाती है। इसी को 'वस्तवावयव' कहा जाता है। इसी प्रगन्धि और फलागम के सिद्धान्त की मान्यता के कारण प्राचीन भारतीय नाटक का अन्त सदैव सुखान्त रहा है। फलागम के सिद्धान्त में यह भाव निहित है कि अन्त में नायक को फल के रूप में विजय और / या नायिका प्राप्त हो।

घनजय ने उपर्युक्त विभाजनों में पृथक् वस्तु का पुन दो प्रकार का विभाजन किया है। दृश्य तथा मूच्य। "वस्तु के रस और भाव में पूर्ण जो अंश घन पर दर्शनीय है, वे दृश्य और जो अंश तीरस और मच पर दिखाये जाने योग्य नहीं होने, वे मूच्य कहलाते हैं।" मूच्य वस्तु की सूचना पाँच अर्धोपलक्ष्यो-विष्कम्भक, वृत्तिका, अवाप्त्य, अवाप्तार और प्रवेगक द्वारा दी जाती है। "अर्धोपलक्ष्य का अर्थ है क्यावस्तु का सूचक। रगमच की दृष्टि में मूच्य मायवी का अधिक महत्त्व न होने के कारण विष्कम्भक आदि अर्धोपलक्ष्य नाटक में नियमित अंक के अगभूत नहीं माने जाते। यही कारण है कि आज-कल भी दृश्य वस्तु वाले नाटक रगमच पर अधिक मफल होते हैं।

मस्कृत नाट्यशास्त्र के अन्तर्गत वस्तु-वर्णन की एक विशेषता है कि आचार्यों ने वस्तु के अन्तर्गत ही मवाद तत्त्व का भी विवेचन किया है। यह मवाद तीन प्रकार का माना गया है—सर्वधाव्य, नियत धाव्य और अधाव्य। सर्वधाव्य मवाद मच के मुनने योग्य, नियतधाव्य कुछ निश्चित लोगों के मुनने योग्य और अधाव्य किसी भी पात्र के मुनने योग्य नहीं होता। सर्वधाव्य को 'प्रकाश' और अधाव्य को 'स्वयन' कथन कहते हैं। नियतधाव्य का प्रयोग पश्चिमी नाट्य-विज्ञान में नहीं पाया जाता।

इसी प्रमग में 'आकाशभाषित' नामक एक अन्य प्रकार के मवाद का भी वर्णन आया है। 'कि प्रवीनि' अथवा 'क्या कहा' कह कर एक ही पात्र विभी कल्पित पात्र में बातें करता है। मवाद की इस शैली का प्रयोग रूपक के एक भेद-भाग में होता है, किन्तु पश्चिम के कथोपकथन में नियतधाव्य की भाँति इस शैली का भी उपयोग नहीं होता।

मवाद-तत्त्व के निरूपण के सम्दर्भ में भरत ने नाट्य-शब्दावली से सम्बन्धित सत्रहवें अध्याय में नाटक के छत्तीस लक्षणों, चार अलंकारों (उपमा, दीपक, रूपक और यमक), नाटक के गुण-दोषों आदि का और भाषा-प्रयोग के नियम में सम्बन्धित अठारहवें अध्याय में देश-प्राप्तानुसार भाषा के सिद्धान्त का बड़े विस्तार में विवेचन किया है। एक पात्र अपने में बड़े, छोटे या समवयस्क व्यक्ति को किस प्रकार सम्बोधित करेगा, इसका वर्णन नाट्यशास्त्र के उन्नीसवें अध्याय में किया गया है। मवाद के इन तत्त्वों का सम्बन्ध मुख्यतः वाचिक अभिनय से है, अतः इनका विस्तृत विवरण उन्नी अध्याय में वाचिक अभिनय के अन्तर्गत दिया गया है।

नेता भेदक के अन्तर्गत नायक-नायिका-भेद, नायक के साथी और नायिका की सखियाँ, प्रतिनायक और उसके साथी सभी आ जाते हैं। आगे चल कर नायक-नायिका-भेद रूढ़ हो गये और इसके कारण उनकी चरित्रगत विशेषताओं एवं गुणों में कोई व्यक्ति-वैविध्य नहीं दिखलाई पड़ता। संक्षेप में, उन्हें अपने वर्ग का प्रतिनिधि या 'टाइप' कहा जा सकता है। जो भी हो, नायिका-भेद के द्वारा नाट्यशास्त्र ने तत्कालीन सामाजिक व्यवस्था में नारी के विभिन्न स्वरूपों का बड़ा मनोवैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत किया है।

#### (पिछले पृष्ठ का पोषाण)

(५५) परिभाषण (अपने अफरावों का कथन), (५६) प्रगाढ़ (कह या करके प्रसन्न करना), (५७) आनन्द (वाञ्छित अर्थ की प्राप्ति), (५८) समय (दुःख का दूर होना), (५९) वृत्ति (अर्थ-प्राप्ति द्वारा शोक का अप-सरण), (६०) भाषण (प्रतिष्ठा, यश आदि की प्राप्ति), (६१) पूर्वभाव (कार्य का दिग्दर्शन), (६२) उगमूहन (अद्भुत वस्तु की प्राप्ति), (६३) काव्य-महार (वर-प्राप्ति) तथा (६४) प्रगन्धि (आशीर्वाद)।

यहाँ यह बताना अप्रासंगिक न होगा कि अभी तक जिस अर्थ में 'नाटक' शब्द का प्रयोग किया गया है, वह वास्तव में सस्कृत 'रूपक' का एक भेद है। रूपक दुसरे काव्य के दो भेदों में से एक है और उसका दूसरा भेद है—उपरूपक। रूपक के दस और उपरूपक के अठारह भेद किये गये हैं। रूपक के दस भेद ये हैं : नाटक, प्रकरण, भाण, व्यापोग, ममबन्धन, डिम, ईहामृग, अक, वीथी एवं प्रहसन।<sup>106</sup> उपरूपक के अठारह भेद ये हैं : नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरागक, प्रस्थान, उल्लास्य, काव्य, प्रेक्षण, रासक, मलापक, श्रोगदिन, मिल्पर, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणी (प्रकरणिका), हल्लीश और भाणिका।

भारत ने रूपक के केवल दस प्रकारों का ही वर्णन किया है। घनशम ने इन दस भेदों के साथ उपरूपक के भेद नाटिका का लक्षण भी अपने 'दशरूपक' में दिया है।<sup>107</sup> रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने नाटिका और प्रकरणी मर्ति रूपक के १२ भेद माने हैं।<sup>108</sup> और 'नाट्यदर्पण' के अन्त में रूपक के तेरह अन्य भेदों—सट्टक, श्रीगार्त, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, गोष्ठी, हल्लीशक, जम्पा, प्रेक्षणक, रासक, नाट्यरासक, काव्य, भाण और भाणिका का उल्लेख किया है।<sup>109</sup> ये तेरह अन्य भेद वास्तव में उपरूपक के भेद हैं। अन्य भेदों का 'भाण' रूपक के प्रथम बारह भेदों के 'भाण' से विषय और रचनाविषय की दृष्टि में एक पृथक् प्रकार का रूपक है। इसके अन्तर विद्वन्नाथ के समय में उपरूपकों की संख्या बढ कर अठारह हो गई, जिसमें नाटिका और प्रकरणी भी सम्मिलित कर लिये गये, किन्तु इस सूची में दुर्मल्लिका और जम्पा के नाम नहीं हैं। विद्वन्नाथ ने 'साहित्य दर्पण' में जिन अठारह उपरूपकों का उल्लेख किया है, उनकी सूची उपरूपकों के भेद बताते हुए ऊपर दी जा चुकी है।

रूपक के समस्त भेदों में नाटक प्रधान है। इन्हीं में वस्तु, नेता और रस का अन्तर कर देने में प्रकरण, भाण आदि रूपकों की मृष्टि होनी है। क्रमशः नाटक में इनकी प्रधानता प्राप्त कर ली कि अब 'रूपक' की जगह 'नाटक' शब्द का ही व्यवहार होन लगा है। इन्हीं के अन्तर्गत अब रूपक-उपरूपक के समस्त भेद निहित हो गये हैं। 'रूपक' शब्द का अर्थ-संकोच होने में उसका प्रयोग अब रग-रूपक (वाच्यार्थ से पृथक् ध्वन्यार्थ वाले नाटक, जिसके पात्र भावना, विचार या किसी अन्य अमूर्त पदार्थ के प्रतीक होते हैं) अथवा आकाशवाणी में प्रसारित होने वाले ध्वनिरूपक और संगीतरूपक आदि तक ही सीमित होकर रह गया है। नाटक को यह क्षेत्र-विस्तार उसके अंग्रेजी के 'ड्रामा' शब्द का समानधर्मी होने के कारण कालान्तर में प्राप्त हुआ प्रतीत होता है।

आधुनिक नाटक शास्त्रीय रूपक का पर्याय होते हुए भी विषय-वस्तु की नवीनता और विविधता, सवाद, चरित्र-चित्रण, भाषा-शैली आदि की दृष्टि से रूपक या उसके भेद नाटक से बहुत भिन्न है। आधुनिक नाटक की विषय-नामधर्मी इतिहास-पुराण के अतिरिक्त समाज, राजनीति या विज्ञान के किसी भी क्षेत्र से चुनी जा सकती है। उसका नायक सभ्रान्त नागरिक से लेकर विज्ञान-मजदूर तक कोई भी बन सकता है। रस की दृष्टि से नाटक में शृंगार, हास्य, करुण, अद्भुत, भयानक आदि किसी भी एक या अधिक रस का प्रयोग हो सकता है, किन्तु भारतीय रस-मिथ्यान्त के अनुसार उसका मांगोपास सन्निवेश सम्भव नहीं है, क्योंकि पश्चिम के नाट्याचार्यों एवं नाटककारों ने इस और कोई विशेष ध्यान नहीं दिया है।

आधुनिक नाटक की भाषा-शैली में भी काफी परिवर्तन हुआ है। सस्कृत की अलङ्कृत एवं काव्यमय ललित पदावली की जगह अब सरल, बोधगम्य, ओजपूर्ण एवं प्रवाहयुक्त भाषा का प्रयोग होता है। वाक्य छोटे और सुगठित होते हैं, किन्तु प्राचीन भाषाओं की मान्यता के अनुसार देश-यात्रानुसार परिवर्तनीय भाषा के सिद्धान्त को आज भी वही मान्यता प्राप्त है। जातीय, शायीय अथवा निम्न श्रेणी के पात्रों के संवादों पर आजकल प्रायः प्रादेशिक, ग्राम्य अथवा आचलिक भाषा का प्रभाव रहता है। पद्य या गीतों का आज के गद्य-नाटकों में बिल्कुल विल्कार कर दिया गया है, किन्तु गीति-नाट्य या संगीत-रूपक इसके अपवाद हैं। नाटकों में गद्य का बढ़ता हुआ उपयोग उसकी शक्ति, विकास और प्रगति का परिचायक है।



आधुनिक नाटक के, प्राचीन नाटक के तीन तत्वो-वस्तु, नेता और रस-की जगह अब, छ तत्व माने जाते हैं : वस्तु, संवाद, चरित्र-चित्रण सापा-गैली, दृश्य-योजना (देश-काल) और उद्देश्य ।

संक्षेप में, प्राचीन नाटक प्रवृत्तिमूलक है, जिसका लक्ष्य फलागम सिद्धान्त के अनुसार नायक की विजय और उसके द्वारा नायिका की उपलब्धि है, जबकि आधुनिक नाटक विरोधमूलक है और उसका लक्ष्य है-कहणा और भय की भावनाओं को जगा कर मानसिक संवेगों का परिशोधन (कैथसिस) । यही कारण है कि प्राचीन नाटक मूलतः सुखान्त है, जबकि आधुनिक नाटक मुख्यतः दुःखान्त । पश्चिम का सुखान्तकी (कॉमेडी) एक हीन कोटि की रचना है और मिद्धान्त वह भारतीय प्रहसन के अधिक निकट है, क्योंकि उसमें चरित्रगत विकृति, ईर्ष्या-द्वेष, अहंकार और जीवन की विद्रूपता की हंसी उड़ाई जाती है । भारतीय प्रहसन में भी पागड़ी, घूर्त, अहंकारी या विकृत व्यक्तियों को पात्र बना कर हँसने की चेष्टा की जाती है । इसमें यह स्पष्ट है कि भारतीय सुखान्त नाटक पश्चिमी सुखान्तकी का अनिवार्यतः पर्याय नहीं, वरन् सात्विक अन्तर के बावजूद दुःखान्तकी की कोटि की एक गंभीर रचना है ।

### (ग) अभिनय के विविध प्रकार

अभिनय नाटक और रगमच का एक अपरिहार्य उपादान है, जिसके बिना न तो नाटक की पार्थिव अभिव्यक्ति एवं व्याख्या संभव है और न रगमच की प्राण-प्रतिष्ठा ही इसके अभाव में हो सकती है । प्राचीन भारतीय अभिनय-पद्धति और आधुनिक अभिनय में कोई मूलभूत अन्तर नहीं है, किन्तु समय के साथ उसके सैद्धांतिक आधार बदलते रहे हैं । आज हम कुछ दृढ नृत्य-नाट्यों को छोड़ कर भरतानुमोदित भाव-मुद्राओं का अप्रह्व नहीं देखते । आधुनिक नृत्य-नाट्यों में भरतनाट्यम् के अतिरिक्त मणिपुरी, कथक, कथकली आदि अनेक नृत्य-पद्धतियों का सम्मिश्रण रहता है । इसी प्रकार आधुनिक नाट्याभिनय भी पाश्चात्य अभिनय-पद्धति में प्रभावित है, जो शेक्सपियर-कालीन क्लासिक एवं पारम्परिक अभिनय से लेकर, मोलियर और स्टैनिस्लावस्की के स्वाभाविक एवं यथार्थवादी अभिनय तक संक्रमण की कई अवस्थाएँ पार कर चुका है । भरत मुनि ने अभिनय को सर्वाङ्गपूर्ण बनाने के लिए नाट्यधर्मी (पारम्परिक) अभिनय के साथ लोकधर्मी (यथार्थवादी) अभिनय का भी विधान किया है, जो उनकी सर्व-व्यापी दृष्टि का सूचक है । नाट्यधर्मी अभिनय का भरत ने जैसा सर्वाङ्गपूर्ण और सूक्ष्म-विवेचन किया है, उसे देख कर दावे के साथ कहा जा सकता है कि वह आधुनिक अभिनय-पद्धति से किसी भी प्रकार पीछे नहीं है ।

(एक) भारत की प्राचीन अभिनय-पद्धति भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में नाट्यवेद या नाटक के चार अंग बताये हैं-नाट्य (कथावस्तु एवं संवाद), अभिनय, गीत और रस । इन अंगों को उन्होंने क्रमशः ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद, और अथर्ववेद से लिया ।<sup>133</sup> इस प्रकार अभिनय नाटक का एक अंग है, जो नाट्य के बाद सबसे महत्त्वपूर्ण है । 'अभिनय' का शाब्दिक अर्थ है-अभि-आभिमुख्येन नय-नयन अर्थात् रगस्थल में कथा-पात्रों का अनुकरण-कीर्ण द्वारा उपस्थापन यही अभिनय है । भरत मुनि ने भी अभिनय की लगभग ऐसी ही व्याख्या की है-अभि+नि+नय अर्थात् नाटककार के मुख्यांश के सम्प्रेषण के लिये प्रयोग करना ही अभिनय है ।<sup>134</sup> इस प्रयोग में शाला (आंगिक अभिनय), अंग (हाथ, पैर, मिर, वक्ष, कटि आदि के द्वारा अभिव्यक्ति) तथा उपांग (नेत्र, ध्रु, नासिका, ओष्ठ आदि के स्फुरण द्वारा अभिव्यक्ति) तीनों का उपयोग किया जाता है, जिससे मुख्यांश का सामाजिक को भावन हो सके ।<sup>135</sup>

इस अभिनय को नाट्य या नाटक की कोटि में लाने के लिये 'वाक्यार्थमय' होना आवश्यक है अर्थात् इस प्रकार के अभिनय में वाक्यार्थ की, रस की प्रतीति होनी चाहिए । धनञ्जय ने शुद्ध नाट्य को रमाश्रित माना है । अभिनय की इस कोटि में वाचिक और सात्विक अभिनय अर्थात् संवाद और उसके अर्थ का प्रदर्शन या व्याख्या

संज्ञित है। अभिनय की दूसरी कोटि में आगिक अभिनय की प्रधानता पाई जाती है। पदार्थरूप भावाश्रय नृत्य इसी कोटि का अभिनय है।

‘नृत्य’ शब्द की व्युत्पत्ति ‘नृ’ धातु से हुई है, जिसका अर्थ है ‘गात्रविशेष’। इसके विपरीत ‘नाट्य’ की उत्पत्ति ‘नट्’ धातु से हुई है, जिसका अर्थ है ‘अवस्थानन्दन’ या ईषत् चंचलता। अतः नृत्य में आगिक और नाट्य में सात्त्विक अभिनय की प्रधानता रहती है।

नृत्य और नाट्य में मुख्य अन्तर दृश्यता और श्रव्यता का है। नृत्य में संवाद का अभाव रहना है और केवल शब्दार्थ का अभिनय कर माय-प्रदर्शन किया जाना है, जब वह श्रव्य नहीं होगा, केवल दृश्य या प्रेक्षणीय होगा है। दूसरा अन्तर यह है कि नाट्य-रङ्ग-विशारद को ‘नट’ कहते हैं और ‘नृत्य-रङ्ग-विशारद’ को ‘नर्तक’।

इन दो प्रकार के शास्त्रीय अभिनयों के अलावा एक तीसरी कोटि का अभिनय भी है, जिसे प्राचीन आचार्य, अनुकरण नट्य के अन्तर्गत, अभिनय नहीं मानते। इसे ‘नृत्त’ (देवी) कहते हैं। ‘नृत्त’ अगहारी (अंगों के चालन) में सम्युक्त और करणों (नृत्य में हाथों और पैरों के सम्युक्त चालन) पर आधारित होता है।<sup>1</sup> लोकनृत्त या लोकनृत्य इसी कोटि में अन्तर्गत आता है। इसमें ताल-लय का आश्रय लिया जाता है। यह केवल अंगविशेष पर आधारित है।

इस प्रकार नाट्य, नृत्य और नृत्त, तीनों एक-दूसरे में पृथक् हैं। ‘नाट्य’ में आगिक अभिनय के अनिरिक्त वाचिक, सात्त्विक और शब्दाश्रय अभिनय भी पाये जाते हैं, जबकि ‘नृत्य’ में केवल आगिक अभिनय होता है और ‘नृत्त’ में प्राचीन आचार्यों द्वारा कोग अंग-विशेष होने के कारण किसी भी प्रकार के अभिनय की स्थिति स्वीकार नहीं की गई है। यदि उसे ‘अभिनय’ की मंजा दी भी जाती है, तो वह अत्यन्त विमल चोटि का होगा, जिसके लिये शास्त्रीय ज्ञान की आवश्यकता नहीं है। नृत्य और नृत्त दोनों ही नाटक के उपकारक माने गये हैं, क्योंकि पदार्थाभिनय के रूप में भावादित नृत्य का और सौन्दर्य एवं ओभा के लिए नृत्त का प्रयोग किया जाता है।<sup>2</sup>

इस दृष्टि से अभिनय के चार प्रकार टहरते हैं—आगिक, वाचिक, शब्दाश्रय और सात्त्विक। इन चारों प्रकारों के अभिनयों का भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में तथा अन्य आचार्यों ने भी उनका विस्तार से वर्णन किया है।

आगिक अभिनय आगिक अभिनय तीन प्रकार का होता है—शरीरज, मुखज और चेष्टाकृत, जिसमें शब्दाव (शरीर-चरित्र), अंगों (शिर, हाथ, उर, पार्श्व, कटि और पैर) तथा उपांगों (नेत्र, भ्रू, नाक, अघर, कपोल और चिबुक) का संचालन सम्मिलित है।<sup>3</sup> इनका उपयोग आन्तरिक भावों के प्रदर्शन के लिए किया जाता है। प्रत्येक मानसिक विचार प्रतिकूलित होकर शरीर, शिर आदि अंगों अथवा नेत्रादि उपांगों में से किसी एक या कई अंगों या उपांगों को प्रभावित करता है, जिससे स्थायी और संचारी भावों के प्रकाशन में रस की निष्पत्ति होती है। एक प्रकार से प्रत्येक बाह्य चेष्टा, मुद्रा या गति प्रायः आन्तरिक भाव-विकार की अनुवर्तिनी होती है। आधुनिक सम्प्रदाय बाह्य चेष्टाओं की छिपाने और दबाने पर अधिक बल देती है, यथा सभ्य समाज में झिझकिल्ला कर हँसना असम्भता का प्रतीक समझा जाता है। इसी प्रकार रोना अथवा रोप व्यक्त करना भी सभ्य समाज के नियमों के अनुकूल नहीं है। परन्तु नाट्याभिनय में इस प्रकार की चेष्टागत अभिव्यक्ति के बिना काम नहीं चल सकता। देखा जाय तो सामान्य एवं अदृष्टिमान जीवन में समुप्य प्रायः अपनी अभिव्यक्ति के लिए स्वाभाविक आगिक क्रियाओं का महाराज लेता है। पारंपार्य नाट्यशास्त्रियों ने भी आगिक अभिनय के महत्त्व को स्वीकार किया है, परन्तु उनका वर्णन भरत के नाट्यशास्त्र की तुलना में बहुत मरिक्कि और स्पष्ट है।

रामचन्द्र अंगों का संचालन मस्तिष्क के आदेश पर मांस-पेशियों तथा स्नायुओं के सहोचन, विस्तार, विश्रांति

आदि पर निर्भर करता है और इस सबलन की अपनी गति, अपनी लय होती है, जिससे विविध भावों का उत्तार-चढ़ाव व्यजित होता है। संचालन की गति और लय में अन्तर से भावों की तीव्रता और अर्थ में भी परिवर्तन हो जाता है। साधारण प्रेम में पैरों की गति ललित और अन्य अंग मोन्दर्य और विमोहन की अभिव्यक्ति करने हैं, परन्तु गुप्त प्रेम की दशा में गति स्थिर तथा मन्द होती है और जरा-सी भी आहत से शरीर में प्रकम्प, आँखों में भ्रम और आसका और गति में लडखडाहट उत्पन्न हो जाती है।<sup>16</sup>

भरत ने आंगिक अभिनय के अन्तर्गमन अंगों और उपागों की विविध चेष्टाओं और कार्य-व्यापारों का विस्तृत अनुशीलन कर भावानुक्रम से उनका सूक्ष्म वर्गीकरण किया है, जो उनकी विस्तृत अनुभूति और वैज्ञानिक अध्ययन का द्योतक है। यह वर्गीकरण मुख्य रूप से नृत्य-दृष्टि से किया गया है, परन्तु हममें उनकी नाट्य-दृष्टि भी स्पष्ट होती हुई है। इन विविध वर्गीकृत चेष्टाओं एवं मुद्राओं का उपयोग नृत्य-नाटिकाओं में भली-भाँति किया जा सकता है। नृत्य की दृष्टि में मुद्राएँ प्रायः प्रतीक रूप में ग्रहण की गई हैं। हाथ की अधिकांश चेष्टाएँ प्रायः प्रतीकार्थ की ही व्यञ्जना करती हैं।

आंगिक अभिनय के अन्तर्गमन शिर, हाथ, उर, पाद, कटि और पैर इन छ अंगों तथा नव्वादि छ उपागों की चेष्टाओं एवं मुद्राओं के विस्तृत वर्णन के साथ ही मुख तथा श्रोत्रों की भी विविध चेष्टाओं का विस्तार से वर्णन किया गया है।<sup>17</sup> मृत्यु के अभिनय में स्वर के कष एवं स्वरलन आदि के वाचिक अभिनय के साथ भरत ने हिचकी, साँस लेने में कठिनाई और गिरिल अंग, विष-पान से मृत्यु की दशा में शरीर में कम्प, तडपन, प्राण छोड़ने, जलन, श्रोत्र-मग्न, जड़ता आदि का बड़ा सूक्ष्म वर्णन किया है। ध्वनि-संकेतार्थवलगम की घरघराहट, हिचकी आदि के प्रदर्शन की आवश्यकता भी बताई गई है।<sup>18</sup> इस विभवाभिनय में वाचिक अभिनय के साथ आंगिक अभिनय का भी समावेश है।

आंगिक अभिनय के अन्तर्गमन श्री भरत ने गति-प्रचार (चाल के प्रकार) का भी सूक्ष्म वर्णन किया है।<sup>19</sup> हमने विविध पानों की कोटि, विविध रमों मनोदशाओं और अवस्थाओं के अनुरूप अंग, उपाग और नाखा की चेष्टाओं एवं गति का सामोपाग वर्णन किया गया है। भरत ने राजाओं, मन्त्रियों, श्रेष्ठियों, यतियों और श्रमणों की चाल के साथ धँघरे में चलने, अग्ने व्यक्ति के टटोल कर चलने, रथ पर चढ़ने, क्षीणकाय, व्याधिग्रस्त और दूरे व्यक्ति के चलने, मद्य एवं पागल, विकलांग एवं शोने की चाल आदि का विस्तृत विवेचन किया है। आकाश में उड़ने, प्रासाद, पर्वत या वृक्ष पर चढ़ने और उतरने, नौका-यात्रा, घुड़सवारी, सर्प की चाल, युवतियों, बूढ़ाजों, बालकों, कबाइली स्त्रियों की चाल आदि का वर्णन भी बड़ा सूक्ष्म एवं चित्रोपम है। नाट्योपस्थापन एवं अभिनय की दृष्टि में दो-एक दृष्टान्त पर्याप्त होंगे।

मूसलाधार जल-दृष्टि और पीत के समय स्त्रियाँ और सामान्य लोग प्रायः कम्पन का अनुभव कर अपने अंगों को सिकोड़ लेते हैं, हाथों से वक्ष को दबा लेते हैं, शरीर झुक जाता है और दन्-बीधा वजने लगती है, आँठ स्फुरित होने और चिदक उठने-गिरने लगता है और गति धीमी हो जाती है।<sup>20</sup>

नदी पार करने के अभिनय में गति जल की गहराई के अनुसार होनी चाहिए अर्थात् कम जल होने पर बस्तों को ऊपर उठाना चाहिए, किन्तु गहरे जल के अभिनय के लिये आगे की ओर किंचित झुक कर हाथों को बाहर की ओर फेंकना चाहिए।<sup>21</sup> इसके अविरल बँटने और लेटने की विविध मुद्राओं का भी वर्णन किया गया है।

गति-प्रचार के वर्णन में भरत की दृष्टि नृत्याभिनय की ओर ही प्रमुख है। उनका नाट्याभिनय में भीमित्र प्रयोग ही किया जा सकता है।

वाचिक अभिनय : वाचिक अभिनय के अन्तर्गमन पात्रानुकूल भाषा, संवादों की वाक्य-संरचना, नाटकीय

सवाद के लक्षणों, नाटक के गुण-दोषों, उच्चारण, संबोधन के विभिन्न तरीकों, पात्रों के नामकरण आदि पर विचार किया गया है। इस बात का विशेष रूप से ध्यान रखा गया है कि भाषा पात्र की सामाजिक अथवा राजनैतिक प्रतिष्ठा के अनुकूल हो। भरत के युग में मस्त्रुत का प्रयोग प्रायः राजवंश के नायकों, ब्राह्मणों, वैद्याधी मुनियों, परिव्राजकों, देवताओं, श्रोत्रियों आदि के लिए स्वीकृत था।<sup>114</sup> महारानी, राजकन्याओं, मंत्रियों की कन्याओं, क्षत्रियों और वैश्याओं, तथा स्त्री-कलाकारों को भी मस्त्रुत भाषा में बोलने का अधिकार प्राप्त था,<sup>115</sup> परन्तु सामान्य स्त्रियों, बच्चों, पागलों आदि के लिए प्राकृत में ही बोलने का विधान था।<sup>116</sup> इसी प्रकार नायिकाओं और उनकी सखियों को शौरमेनी प्राकृत, अन्न पुर के रक्षकों की मागधी, राजकुमारों और श्रेष्ठियों के लिए अर्ध-मागधी, सैनिकों, जूबाड़ियों, सिवारियों, लज्जुहानों वनवासियों, आदि को दाक्षिणात्या, धवर्गी, चाण्डाली, दाहिरी, ओड़ी आदि विभाषाएँ बोलने का निर्देश किया गया था।<sup>117</sup>

'साहित्य-दर्पण' में विवेचनाय ने 'यद्देश्य नीचपात्र तु श्चेत्य तस्य भाषितम्' कह कर देवानुकूल भाषा को और 'कार्यतः शौतमादिना कार्यो भाषाविपर्यय' कह कर पानानुकूल भाषा की मान्यता प्रदान की है।<sup>118</sup> कहना न होगा कि सभी उत्तम और अभिनेय नाटकों में देश और पात्र के अनुसार भाषा का प्रयोग मिलता है, परन्तु इस बात का सर्वे ध्यान रखना चाहिए कि नाटक विविध भाषाओं-विभाषाओं की प्रदर्शनी बन कर न रह जाय और न भाषा आदि की इस विविधता के कारण सामाजिकों के रम-रीय में बारा उत्पन्न हो।

वाचिक अभिनय में वाक्य-संरचना का बहुत बड़ा महत्त्व है, क्योंकि इन वाक्यों के बलाघात, स्वर-लय (पिच) आदि के द्वारा ही भावों और विचारों को सामाजिक के लिए प्रेषणीय बनाया जाता है। इसलिए यह अपेक्षित है कि वाक्य-संरचना व्याकरण-सम्मत, लक्षण-गुण-गुण-युक्त हो, परन्तु कभी-कभी वाक्य के कुछ शब्द ही पूरे वाक्यार्थ की प्रभावी ध्वजना कर देते हैं। इसी प्रकार एक ही भाव या विचार को कई छोटे-छोटे वाक्यों द्वारा भी स्पष्ट बनाया जाता है, परन्तु प्रत्येक वाक्य उत्तरोत्तर उक्त भाव या विचार को तीव्रतर बनाता है, जिसमें उसकी प्रेषणीयता बढ जाती है।

सामान्य वाक्य की अपेक्षा अलङ्कृत वाक्य अधिक प्रभावशाली होता है। इसी दृष्टि से भरत ने सबादों के प्रसंग में उत्तम नाट्य-लक्षणों का उल्लेख किया है।<sup>119</sup> ये लक्षण नाटक को सौन्दर्य प्रदान करते हैं, अतः भरत ने रसों के अनुसार उनके उपयोग का आदेश दिया है।<sup>120</sup> नाटकों में लक्षणयुक्त वाक्यों से उनकी प्रेषणीयता बढ जाती है, परन्तु जिस प्रकार किसी युवती के घरीर पर परिष्कृत रश्मि के साथ बहने लगे भूषण उसकी शोभा बढा देते हैं, इन नाट्य-लक्षणों का भी सवाद में विवेकसम्मत प्रयोग ही बाछनीय है। अनेक लक्षणों (या भूषणों) से युक्त वाक्य-रचना बोजित हो जाती है और सामाजिक के रम-बोध में बाधा उत्पन्न कर देती है।

वाक्य-रचना के सौन्दर्य की वृद्धि के लिए भरत ने दस प्रकार के गुणोद्लेप, प्रसाद, समता, समधि, माधुर्य, शोभस्, मीकृमार्थ, जर्ष-व्यक्ति, उदात्त और कान्ति की रचना की है।<sup>121</sup> और उस सौन्दर्य की रक्षा के लिये दस दोषो-मूढार्थ, अर्थात्तर, मिश्रार्थ, एकार्थ, अभिप्लुतार्थ, न्यायादपेत, विषय, विसधि, शब्द-व्युत्त और अर्थहीन से बचने का परामर्श दिया है।<sup>122</sup>

तत्कालीन नाटकों में गद्य की अपेक्षा पद्य का अधिक प्रयोग किया जाता था, अतः उनके पाठ या उच्चारण के सम्बन्ध में भरत ने सप्त-स्वरों, तीन स्वर-स्थानों, चार वर्णों (मैत्रसं आफ अटरिग नोट्स), दो वाक्यों (इष्टो-मैत्रसं), छ अलंकारों और छ वर्णों का भी वर्णन किया है।<sup>123</sup> सप्तस्वर हैं—स (पङ्कज), रे (शृगम), ग (गान्धार), म (मध्यम), प (पचम), ध (धैवत) और नि (निपाद)। इन स्वरों का रसों के अनुसार उपयोग होना चाहिए, यथा शृगार और हास्य में मध्यम और पचम का, वीर, रौद्र और अद्भुत रसों में पङ्कज और शृगम का, करुण में गान्धार और निपाद का तथा वीर्यम और अमानक रसों में धैवत स्वर का प्रयोग होना

चाहिये ।”

तीन स्वर-स्थान हैं—चिर, कठ तथा उर । दूर के व्यक्ति को बुलाने के लिए चिरस्थान, थोड़ी दूर के व्यक्ति के लिए कठस्थान तथा निकट के व्यक्ति के लिए उरस्थान का उपयोग किया जाता है ।<sup>100</sup> पाठ्य के समय उर-स्थान के स्वर को उठा कर चिर-स्थान के स्वर तक तथा उसके अन्त में कठस्थान तक ले आना चाहिए ।<sup>101</sup> उदात्त, अनुदात्त, स्वरित और कपित, ये चार वर्ण हैं । स्वरित और उदात्त स्वर हास्य और शृंगार के लिए, उदात्त और कम्पित स्वर रोद, अद्भुत और वीर रसों के लिये, अनुदात्त, स्वरित और कपित स्वर करुण, वीमत्स और भयानक रसों के लिये प्रयुक्त होते हैं ।<sup>102</sup>

माकाक्षा (पूर्ण अर्थ की व्यञ्जना न होकर अतिरिक्त अर्थ की आशा बनी रहे) और निराकाक्षा (अर्थ का व्यक्त होना योग्य न रहे) दो काकु है । काकुओं का प्रयोग रसों और भावों के अनुसार होना चाहिए । हास्य, शृंगार और करुण रसों में विलम्बित काकु का, वीर, अद्भुत और रोद रसों में दीप्त काकु का तथा भयानक और वीमत्स रसों में नीच और द्रुत काकुओं का प्रयोग करना चाहिए ।<sup>103</sup> पाठ्य (उच्चारण)-विषयक अलंकारों का सम्बन्ध स्वर-नामजस्य—लय (नोट) में है । छ अलंकार हैं—उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत और विलम्बित । प्रत्येक स्वरालंकार का प्रयोग विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न भावावेगों की अभिव्यक्ति के लिये होना है, यथा दीप्त अलंकार का प्रयोग विबाद, कलह, क्रोध, शौर्य, दर्प, भर्त्सना, विलाप आदि और मन्द्र अलंकार का निराशा, दुर्बलता, चिन्ता, दैन्य, व्याधि, मूर्च्छा, मद, गुप्त वार्ता आदि के समय होता है ।<sup>104</sup>

नाट्याचार्य भरत की दृष्टि अत्यन्त पंनी गूढ़ी है, अतः उन्होंने वाक्य-संरचना, काव्य-लक्षण, नाटकीय गुण-दोष आदि का विवेचन करके ही सन्तोष नहीं किया, वाक्य-प्रयुक्त शब्दों के उच्चारण अथवा वाक्य-पाठ की विधि और उसमें स्वास-प्रस्वास क्रिया के योगदान का भी मविलिष्ट वर्णन किया है । शब्दोच्चारण या वाक्य-पाठ के अन्तर्गत स्वर-भेद, स्वर-स्थान, वर्ण, अलंकार आदि का विवेचन किया जा चुका है । स्वास-प्रस्वास के योग से वाक्योच्चारण के छ अंग बताए गये हैं—विच्छेद (बोलने में विराम दिया जाय), अर्पण (मुमधुर-ध्वनि से पाठ), विसर्ग (वाक्य की समाप्ति), अनुबन्ध (स्वर न टूटे और एक ही सँस में निरन्तर बोलते जाना), दीपन (उर, कठ तथा चिर-स्थानों से क्रमशः वर्धमान स्वर) और प्रशमन (विना बेगुरेपन के तार-स्वरो का अवरोहण) ।<sup>105</sup> वाक्यार्थ को प्रभावशाली ढंग से सम्प्रेषणीय बनाने के लिए वाक्योच्चारण में सँसों के उतार-चढ़ाव, विराम (पाज) आदि का ध्यान रखना आवश्यक है । एक वाक्य में इस प्रकार के एक, दो या अधिक विराम हो सकते हैं और प्रत्येक विराम वाक्यार्थ को व्यक्त करने और भावार्थ को बोधगम्य बनाने में सहायक होता है ।<sup>106</sup> आपुनिक उपस्थापक भी वाक्योच्चारण अथवा मवाद को बोलने में इस प्रकार के विरामों को बहुत अधिक महत्त्व देते हैं । भरत के विवरण से स्पष्ट है कि उस युग में भी प्रयोक्ता (लोड्यूसर) विराम के महत्त्व को जानते थे ।

भरत ने एक उच्च कोटि के प्रयोक्ता की भाँति यह भी बताया है कि विराम का प्रयोग अर्थ अथवा स्वास-प्रस्वास प्रक्रिया की आवश्यकता के अनुसार कब, किम शब्द या वर्ण के बाद करना चाहिए ।<sup>107</sup> और उस विराम की अवधि कितनी कलाओं (नाट्य में समय का एक माप) की होनी चाहिए । विलम्बित विराम के लिये भी छः कलाओं से अधिक समय लगाना वर्जित है ।<sup>108</sup> रस और भावों के अनुसार विराम का उपयोग करते हुए इस बात का ध्यान रखना आवश्यक है कि अर्थ के अनुसार विराम दिया जाय, चरण-विभाजन के अनुसार नहीं, परन्तु इससे अपवाद न बने और न छन्द ही बिगड़े ।<sup>109</sup> मवाद-पाठ की सँली चाहे प्रकृतिवादी हो, चाहे अतिरंजित, प्रत्येक स्थिति में स्वास-प्रस्वास क्रिया एवं विराम के समुचित प्रयोग पर ही समापण या कथोपकथन की सफलता निर्भर है ।

सम्बोधन-विषयक शब्दों को तीन श्रेणियों में रखा गया है—गूरजनों के प्रति, कनिष्ठों के प्रति और सह-

कर्मियों के प्रति । गुरुजनों में देवता, मुनि, धर्माचार्यों और नानाद्वयधरो को 'भगवन्', उनकी स्त्रियों को 'भगवती', ब्राह्मण को 'आर्य', वृद्ध को 'तत', शिक्षक को 'आचार्य' और राजा को 'महाराज', 'भट्टारक' और 'देव', मंत्री को ब्राह्मणों द्वारा 'अमात्य' या 'मन्त्रि' और अन्य लोगों द्वारा 'आर्य', युवराज को 'महाराज' या 'कुमार', गनी को 'स्वामिनी' 'देवी' या 'भट्टारिका', पिता को 'तानपाद', माता को 'अम्मे' आदि कहकर सम्बोधित किया जाता था।

सम्माननीय व्यक्तियों को 'भाव' या 'भार्य' कहा जाता था। बौद्ध और जैन मुनियों को 'भद्रत' कहते थे। इसी प्रकार पुत्र और गिण्य को 'वत्स', 'तान' या 'पुत्रक' कह कर और भृत्य आदि को नाम लेकर बुलाया जाता था। अपने में निम्नस्थेणी के व्यक्तियों को 'सौम्य' या 'भद्रमुग्' कहा जाता था।

महकर्मियों में पुरुष को 'वयस्य' तथा एक स्त्री द्वारा दूसरी स्त्री को 'गर्भो' या 'हला' कहा जाता था। रघुवाह द्वारा अरुन स्वामी को 'आयुष्मान्', ऋषि द्वारा राजा को 'राजन्' और स्त्रियों द्वारा अपने पति को 'आर्यपुत्र' या 'आर्य' सम्बोधित किया जाता था। श्रेष्ठियों और ब्राह्मणों की पत्नियों को 'आर्य' कहा जाता था।

भरत नाट्यशास्त्र और 'रामायण मुद्रांग' में पात्रों के नामकरण आदि पर भी विस्तार से विचार दिया गया है। गनियों के नाम विजयसूचक रहे जाने थे तथा वेद्याओं के नामों के पीछे शैवा, दत्ता, मित्रा आदि लगाने का विधान रखा गया है, यथा वनवन्तना, वामवन्ता आदि। ब्राह्मणों के नामों के साथ 'धर्मा', क्षत्रियों के नामों के साथ 'वर्मा' और श्रेष्ठियों के साथ 'दत्त' का प्रयोग किया जाता था। दामियों (प्रेम्याओं) के नाम पुण्य में सम्बन्धित होने चाहिए और निम्न कमचारियों के नाम भयसूचक होने चाहिए।

आहार्य अभिनय आहार्य अभिनय में तत्तत् पात्र के योग्य वेष-भूषादि पहन कर उस पात्र की अवस्थाओं का वास्तव अनुकरण किया जाता है। 'अवस्थानुवृत्ति' को यथार्थता प्रदान करने के लिए आहार्य अभिनय अत्यावश्यक है, क्योंकि इसके बिना सामाजिक के हृदय में रग-परिष्कार के लिए सही आलम्बन प्राप्त नहीं होता। मण पर सामाजिक का आलम्बन बनने के लिए पात्र को दुष्यन्त या हरिश्चन्द्र का रूप धारण कर, उनकी ही वेष-भूषा में उपस्थित होना आवश्यक है। आहार्य अभिनय की सफलता के लिए 'नैपथ्य' अर्थात् अलंकार, अग-वचना, पुरत और मञ्जीव का पूरा ज्ञान होना आवश्यक है। भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में उनका दृष्टांत मृदम विवेचन किया है।

भरत के अनुसार नैपथ्य में 'मूचिका' या 'मूचीवृत्' होता था, जो पुरुष और स्त्री-पात्रों की पृथक् मञ्जा के लिए दो भागों में विभक्त रहता था। एक भाग में पुरुष-पात्र मुख पर चरित्रानुरूप नीले, पीले, लाल या काले रंग, चन्द्रमण्डल आदि के चन्द्रमञ्जा का वस्त्राभरण, मुकुट आदि धारण करते थे और दूसरे में स्त्री-पात्र अगाराग, ओठों पर लाक्षारम, पैरों में महावर आदि लगा कर अवसरानुकूल वेष-रचना कर वस्त्राभरण धारण करती थी। पुरुष और स्त्रियाँ दोनों पुष्पमालाएँ भी पहनती थी। ये पुष्पमालाएँ वेष्टित, वितत, संचाल्य, प्रविम और प्रलम्बित, इन पाँच प्रकारों की हुआ करती थी। वेद्याग (वस्त्रों की मिलाई करने वाला), आभरणहस्त (आभूषण बनाने वाला), मुकुटहस्त (मुकुट या मीर्षाभूषण बनाने वाला) पात्रों के लिए आवश्यक वस्त्राभरण पहले से ही तैयार रखते थे। नाटक के वस्त्रों को रंगने और मिला होने पर उनके घोंने की भी व्यवस्था रहती थी।

अलंकरण पुरुष और स्त्रियाँ दोनों ही प्रायः आभूषण पहनते थे। वरुण मिर, गले, बाजू, बाँह और कमर में और स्त्रियाँ मिर में लेकर पर नक आभूषण धारण करती थी। ये आभूषण पहनने के ढंग के अनुसार चार प्रकार के हुआ करते थे—अवेध्य, आगेप्य, वग्वनीय और प्रलेप्य। अवेध्य का अर्थ है, जिन्हें अग, यथा नाक या कान छेद कर धारण किया जा सके, यथा नाक का बाँटा, कर्णभरण। आगेप्य उन आभूषणों को कहते हैं, जो ऊपर से पहने जा सकते हैं, यथा कड़ी, हार आदि। वग्वनीय आभूषण अङ्ग पर बाँधे जा सकते हैं, यथा बानूवन्द, करवनी आदि। प्रलेप्य आभूषण पहने जा सकते हैं, जैसे नूपुर।

पुरुष सिर पर मुकुट, कान में कडल या लौंग, गले में पुष्पमाला, त्रिसर (स्वर्णसूत्र) या मुक्तामाला, उँगलियों में अँगूठी, बौह में वलय तथा भुजदंड में केयूर (बाजबन्द) पहनते थे और स्त्रियाँ सिर पर चूड़ामणि, शिखापास (नेट), मुक्ताञ्जल, शीपंञ्जल आदि, कानों में कुडल, त्रिकंटक, कर्णवलय, पत्रकाणिक, कर्णांकीलिका आदि, गले में स्वर्णसूत्र, प्रालंबिका (कंठी), नखत्रमाला, मुक्तामाला, रत्नमाला, हाथ में अगद, वलय, बज्र, कंकण आदि, उँगलियों में मुद्रिका, कमर में स्वर्णमेलला, तथा पैर में नूपुर धारण करती थीं। इसके अतिरिक्त स्त्रियों द्वारा माथे पर अनेक प्रकार के कलापूर्ण तिलक लगाने, कपोलो पर पत्रलेख अंकित करने, महावर द्वारा पैरों के रंगने, अगुरु-धूपादि से केशों को सुगंधित बनाने का भी विधान था।

यूनानी और रोमन स्त्रियाँ भी भारतीय स्त्रियों की भाँति रत्नाभरण पहनने की बड़ी शौकीन हुआ करती थीं। यूनानी स्त्रियाँ सोने-चाँदी के ब्रेसलेट, हार, पिन्ने, केशाञ्जल, कचे आदि प्रयोग में लाती थीं। यूनानी पुरुष अँगूठियों पहनते थे। इसी प्रकार रोमन स्त्रियाँ भी हार, ब्रेसलेट, कर्णाभरण आदि पहनती थीं।

रगमच पर भारी तथा बहुमूल्य आभूषणों के उपयोग का निषेध किया गया है, क्योंकि इससे अभिनय में कठिनाई होती है।<sup>13</sup> अभिनय के लिए ताम्रपत्र, अभ्रक, लाख और नकली रत्नों से बने आभूषण काम में लाने का परामर्श दिया गया है।<sup>14</sup>

भरत ने दैवी पात्रों, यथा विद्याधरो, गंधर्वों, यक्षों और नागों की स्त्रियों, अप्सराओं आदि के विशिष्ट अलंकरण, अंगरचना और वेशधारण की बात कही है। विद्याधरों की स्त्रियों के केश मुक्तामालाओं से गुँथे जाकर ऊपर की ओर बाँधे जाने चाहिये और उन्हें श्वेतवस्त्र पहनने चाहिए,<sup>15</sup> जबकि गंधर्व-स्त्रियाँ पद्म-रंग और मणिओं के आभूषण पहनेंगी और वस्त्र कुसुमी (पीले) रंग के धारण करेंगी। गंधर्व होने के नाते उनके हाथों में बीणा होती चाहिए। यक्ष-स्त्रियों और अप्सराओं के लिए रत्नाभरण और रत्नजटित श्वेतवस्त्रों के पहनने का विधान किया गया है।<sup>16</sup> देवबालाओं के आभूषण मोती और वैदूर्य मणि के और वस्त्र हरे रंग के होने चाहिए।<sup>17</sup> इसके विपरीत राक्षसियों के गहने इन्द्रनीलमणि के और वस्त्र काले रंग के होने चाहिये। वानरियों के आभूषण मणि, पुष्पराग और वैदूर्य मणि के तथा वस्त्र नीले रंग के बताये गये हैं।

मानव-स्त्रियों का अलंकरण और केश-रचना देवानुकूल होना चाहिए। आसीन-स्त्रियों के दो चौटियों और नीले दुपट्टे का<sup>18</sup>, अवन्ती और गोड देश की स्त्रियों के घुँघराले बाल तथा शिखापल्ल-सहित बेणी का,<sup>19</sup> पूर्वोत्तर की स्त्रियों के ऊपर उठे 'शिखंड' और सिर तक वस्त्र ओढ़ने का विधान बताया गया है।<sup>20</sup> प्रोषित-पतिका, वियोगिनी आदि नायिकाओं की भी पृथक्-पृथक् वेश-भूषा बताई गई है।<sup>21</sup>

अंग-रचना (मेकअप) : आहार्य अभिनय के अन्तर्गत अंग-रचना या रूप-सज्जा का अपना विशिष्ट महत्त्व है। कलाकार को प्रस्तावित पात्र के चरित्र से तद्बुध करने के लिये उसकी अंग-रचना प्रथम मंचीय आवश्यकता है। इसके अन्तर्गत देश-काल के अनुसार मुख और शेष शरीर को विविध रंगों से रंगने से लेकर भाँति-भाँति के चेहरे या मुँहों लगाने तक सब कुछ आ जाता है। मुखादि रंगने के लिए नीले, पीले, लाल, श्वेत अथवा काले रंग का प्रयोग किया जाता था। भरत के युग में अंग-रचना की कला निश्चय ही अपने विकसित रूप में वर्तमान रही होगी, क्योंकि नाट्यशास्त्र के २३ वें अध्याय में इसका विस्तृत विवेचन प्राप्त होता है।

उस युग के अंग-रचनाकार को यह ज्ञात था कि दो मूल रंगों के सम्मिश्रण से तीसरे रंग की उत्पत्ति होती है। श्वेत तथा नीले रंगों के मिश्रण से पाण्डु, श्वेत तथा नीले रंगों के मिश्रण से कपोत, श्वेत तथा लाल के मिश्रण से कमल, पीले तथा नीले के मिश्रण से हरा, नीले तथा लाल को मिलाने से कायाय, तथा पीले और लाल को मिलाने से गौर रंग तैयार होता है। इस प्रकार मूल रंगों के परस्पर सम्मिश्रण से अनेक रंग बना कर पात्रों की अंगरचना उनकी भूमिकाओं के अनुसार की जाती थी। देवता, यक्ष, अप्सरा, छद्म, अर्क आदि का रंग गौर; सोम, बृहस्पति, शुक्र, वरुण, नक्षत्र, समुद्र, हिमालय और गंगा का रंग श्वेत; मंगल का रंग लाल; बुध और अग्नि का

रग पीला, नर, नारायण तथा वासुकि का रग श्याम होना चाहिए । इसी प्रकार दैत्य, पिशाच, आकाश आदि का रग नीला रखना चाहिए ।<sup>141</sup>

भरत ने मर्यादा और कर्म के अनुसार राजा को कमल, श्याम या गौर वर्ण का, सुखी व्यक्तियों को गौर वर्ण का, दुष्कर्म करने वालों और तपस्वियों को अश्वि रग का और मुनियों को बेर के रग का प्रदर्शित करने की व्यवस्था दी है ।<sup>142</sup> प्रदेश-विशेषों में रहने वाली उपजातियों के रग भी पृथक्-पृथक् बताए गये हैं, जिससे उनके रग से उनको पहिचाना जा सके । आन्ध्र, द्रविड, किरात, काशी, कोशल तथा दाक्षणात्य लोगों का रग काला; पानाल, शूरमेन, माहिषा, मायघ, अग, बग, कलिग के वासियों का रग श्याम तथा शक्, यवन, दूण आदि लोगों का रग पीला माना गया है ।

स्त्रियाँ और पुरुष, दोनों रूप-सज्जा किया करने थे । स्त्रियाँ अगराम के साथ ओठों को रँगने के लिए अलक्तक का प्रयोग करती थी । रँगने की विधि यह थी कि अलक्तक पिंड (आलते की गोली) को हल्का-सा मिंगो कर ओठों पर लगवया जाता था और ताम्बूल द्वारा भी ओठों को रग प्रदान किया जाता था । ओठों पर पान और अलक्तक की लालियों के सम्मिश्रण एवं स्वायत्त के लिये मोम की गोली (मिथकगुटिका) ओठों पर रगड़ी जाती थी ।<sup>143</sup> पुरुष भी स्त्रियों की भाँति ओठों को रँगने के लिए अलक्तक और सिक्थक का प्रयोग करते थे ।<sup>144</sup> यह प्रयोग आधुनिक लिपस्टिक के समान ही माना जा सकता है ।

रूपसज्जा के अन्तर्गत पुरुष-पानों के मुख और शरीर को रँगने के बाद दाढ़ी-मूँछ लगाने का विधान किया गया है । पुरोहित, अमात्य तथा धर्म-कार्य करने वालों की दाढ़ी-मूँछें घुटी अर्थात् 'शुद्ध' रहनी चाहिए । दुःखी, तपस्वी, विपत्तिग्रस्तों तथा अपूर्णकाम वालों की दाढ़ी-मूँछें कुछ बड़ी हुई अर्थात् 'श्याम' होनी चाहिये । राजा, पुत्रराज, राजपुरुष, दीर्घयोग्य, मित्र, विद्याधर आदि की दाढ़ी-मूँछें अच्छी तरह सवारो हुई अर्थात् 'विचित्र' होनी चाहिये । ऋषियों, तपस्वियों, दीर्घव्रतियों और कृतसकलप व्यक्तियों की दाढ़ी घनी बड़ी हुई अर्थात् 'रोमश' होनी चाहिये ।<sup>145</sup>

भरत ने चेहरे (अग्निदीर्घक) बनाने और उनके उपयोग पर भी यथेष्ट प्रकाश डाला है ।

**वेश-धारण :** विभिन्न प्रकार के पानों के लिए विभिन्न प्रकार की वेशभूषा का वर्णन किया गया है । भरत ने देश, जाति तथा अवस्था, उत्तम, मध्यम तथा अधम, स्त्री और पुरुष की दृष्टि से तो वेश-भूषा की व्यवस्था की ही है, उसमें शुभाशुभ आदि का भी विचार रखा है ।<sup>146</sup>

मांगलिक कार्यों, धर्म-कृत्यों, नियमादि में स्थिर होने पर स्त्री-पुरुष प्रायः शुद्ध वस्त्र (श्वेत या एक रंग के) धारण करते हैं । अमात्य, श्रेष्ठी, मित्र, विद्याधर, ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य तथा स्थानीय (राजा का प्रतिनिधि) भी शुद्ध वेश धारण करते हैं । राजा, कामुक, यज्ञ, शर्वर, नाग, राक्षस आदि विचित्र (रंग-बिरंगे) वस्त्र पहनते हैं । मदोग्रस्त, पागल, पणित, विपद्ग्रस्त आदि मलिन अर्थात् मैले वस्त्र पहनते हैं । परिव्राजक, तपस्वी या मुनि कापायवस्त्र, बन्धन या मृगचर्म का उपयोग करते हैं । बौद्ध भिक्षु, जैन-अभय, शैव आदि अपने अपने मतानुसार उपयुक्त वस्त्र धारण करते हैं । योद्धा युद्धोपयोगी वस्त्रों के साथ अस्त्र-शस्त्र, धनुर्बाण, कवच, ढाल आदि का भी उपयोग करते हैं ।<sup>147</sup>

राजा, दिव्य पुरुष आदि मस्तकी प्रवर का और सामान्य देवता, नाग, यक्ष और गन्धर्व आदि पार्श्वगत प्रकार का मुकुट पहनते हैं । सुवराज और सेनापति पगड़ी के साथ अर्धमुकुट धारण करते हैं । अमात्य, कचुकी, श्रेष्ठी तथा पुरोहित केवल पगड़ी पहनते हैं । बच्चों के सिर पर शिखर तथा ऋषियों के सिर पर जटाजूट होता है । राक्षस या दैत्य के बाल पीले तथा दाढ़ी-मूँछें छोटी होती हैं । तपस्वी, साधक, उन्मत्त, पिशाच आदि के बाल रुंघे होते हैं । बौद्ध-भिक्षु, निर्गन्ध (जैन-अभय), परिव्राजक तथा दीक्षित व्यक्तियों के सिर और दाढ़ी घुटी रहती हैं ।<sup>148</sup> स्त्रियों, कामुकों तथा राग्याधिकारियों के बाल घुँघराले और रुंघे होते हैं ।<sup>149</sup> दासों की तीन शिखाओं को



छोड़ शेष सिर घुटा हुआ होता है। बिंदूषक का सिर गंजा रखना चाहिए।<sup>138</sup>

वस्त्र प्रायः चीनान्नुक, दुकूल, तन्तुज, नेत्रसूत्र (रेखमी), कम्बल (ऊनी) और कार्पास (सूती) के होते थे, जो सामाजिक मर्यादा और ऋतु-विषय को ध्यान में रख कर पहने जाते थे। उच्च कुल की स्त्रियाँ कंचुक (अंगिया) या दुकूल-पट्टिका कटिभाग के ऊपर और नीचे अर्धोष्क (धाधरा) तथा कन्धो पर उत्तरीय (दुपट्टा) पहनती थी और अभिजात्य-वर्ग के लोग कमर के नीचे अन्तरीय (घोती), उपरि भाग में कंचुक (अंगरक्षा), कन्धो पर उद्गमनीय (दुपट्टा) तथा सिर पर उष्णीष (पगड़ी) का प्रयोग करते थे। कटि-भाग में कक्ष्या (कमरबन्द) बांधी जाती थी। युद्ध के समय सैनिक अन्तरीय के स्थान पर सतुला (एक प्रकार की 'फ्रीजेज') और सिर पर उष्णीष के स्थान पर शिरस्त्राण (टोप), पैरों में पादत्राण (जूते) आदि का उपयोग करते थे।

पारश्चात्य नाट्याचार्यों ने भी रूप-सज्जा और उसके उपकरणों एवं विधियों, वेशभूषा आदि का विस्तृत विवेचन किया है। आधुनिक आहार्य में पश्चिम की रूप-सज्जा के उपकरणों और विधियों का ही उपयोग किया जाता है।

'नेपथ्य' के अन्तर्गत वर्णित 'पुस्त' तत्कालीन रंग-सज्जा का ही अंग था, अतः उसका इसी अध्याय में पहले वर्णन किया जा चुका है। 'सज्जीव' का अर्थ है-रंगपीठ पर प्राणिमो का प्रवेश। ये प्राणी तीन प्रकार के बताए गए हैं-चतुष्पद, द्विपद एवं अपद। सर्पादि अपद हैं, पक्षी और मनुष्य द्विपद और वन या बस्ती के शेष पशु चतुष्पद हैं।<sup>139</sup> भरत के युग में रंगमंच पर पशु-पक्षियों, सर्पादि का प्रवेश भी दिखलाया जाता था। बहुत संभव है कि उनको पुस्त द्वारा तैयार कर उनकी नकली प्रतिकृतियों को ही दिखलाया जाता हो, यद्यपि भृगु, शुक-सारिका आदि प्राणिमो को तो मंच पर लाने में भी कोई कठिनाई नहीं होती थी।

सात्त्विक अभिनयः रजस्तमोभ्यामस्पृष्टं मन सत्त्वम्' अर्थात् जिस मन में रजोगुण और तमोगुण का स्पर्श भी न हुआ हो, वही सत्त्व है। ऐसे सत्त्व-मन-के भावों को सात्त्विक भाव कहते हैं। यद्यपि सात्त्विक भावों में भी अनुभावत्व पाया जाता है, क्योंकि वे भी अनुभावों की ही भाँति आश्रय के विकार हैं, परन्तु फिर भी इन्हें पृथक् रूप से 'भाव' की सजा दी गई है। सात्त्विक मन पर शोक, हर्ष आदि के प्रभाव से तत्काल अश्रु निकल आते हैं और रोमाचादि होने लगता है, अतः सत्त्व से उत्पन्न होने के कारण ये 'भाव' कहलाते हैं और साथ ही आश्रय के विकार होने के कारण 'अनुभाव' भी कहे जाते हैं। ये सात्त्विक भाव आठ हैं : स्तम्भ (अंगों की निष्क्रियता या स्थिरता), प्रलय (चेतना का लोप होना), रोमाच, स्वेद, वैवर्ण्य (मुँह का रंग उड़ जाना), वेपथु (कम्प), अश्रु तथा वैस्वर्ष (आवाज में परिवर्तन)।<sup>140</sup>

उपर्युक्त आठो सात्त्विक भावों से युक्त अभिनय को सात्त्विक अभिनय कहते हैं। इनके अतिरिक्त स्वायी-भावों और व्यभिचारी भावों का सूक्ष्मता में प्रदर्शन करना भारतीय नायक और नायिकाओं के लिए अभिप्रेत रहा है, तभी रस की निष्पत्ति संभव है। यह रस-सिद्धान्त भरत की मौलिक देन है, यद्यपि इस पर नवतक्य नहीं है। 'भाव-प्रकाशन' में शारदानन्द ने नन्दिकेश्वर को भरत का गुरु बताया है। नन्दिकेश्वर ने भरत को नाट्यशास्त्र पढ़ाया। इसके विपरीत नन्दिकेश्वर के 'अभिनयदर्पण' में भरत का नाम कई स्थानों पर आया है, जिससे वे भरत के गुरु नहीं, सम-सामयिक आचार्य प्रतीत होते हैं अथवा उनके बाद के। ऐसी दशा में रस-सिद्धान्त के प्रवर्तन का श्रेय भरत को ही मिलना चाहिए। यह इससे भी स्पष्ट है कि बाद के सभी आचार्यों-भट्ट लोल्लट, शाकुन, भट्टनायक, अभिनवगुप्त, घनश्याम आदि ने भरत के ही रस-विषयक सूत्र-विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगात् रस-निष्पत्ति की अपने-अपने ढंग में व्याख्याएँ की हैं। यह रस ही भारतीय नाटक का प्राण है, जो उसे पारश्चात्य नाटकों से पृथक् कर देता है। यूनानी नाटक मुसोटे लगा कर इसीलिये किये जाते थे कि उनमें कुछ विशिष्ट कार्य-व्यापार दिखलाना ही प्रयोक्ता का उद्देश्य हुआ करता था। इसीलिये उनकी रंगशालाएँ भी बड़ी होती

धी । इसके विपरीत भारतीय प्रयोक्ता के लिए यह आवश्यक था कि वह समस्त भाव-अंगत को अपने पात्रों के द्वारा मूर्त रूप दे । भारतीय-प्रेक्षागृह यूनानी रंगशालाओं की तुलना में छोटे हुआ करते थे, जिससे प्रत्येक सामाजिक पात्रों द्वारा प्रदर्शित सात्विक अभिनय को भी चक्षुओं द्वारा हृदयगम्य कर सके ।

उपभूत विवेचन पर और गहराई में विचार किया जाय, तो अभिनय के मोटे-मोटे दो ही प्रकार उठते हैं—आंगिक और वाचिक । आहार्य और मात्त्विक अभिनय उक्त दोनों प्रकार के अभिनयों के आनुपंगिक अवयव-सं प्रतीत होते हैं, क्योंकि अभिनय चाहे आंगिक हो, चाहे वाचिक, प्रत्येक दशा में अंगरचना, अलंकरण आदि के द्वारा आहार्य अभिनय और भावों के प्रदर्शन द्वारा सात्विक अभिनय का प्रत्येक के साथ रहना आवश्यक है । इस प्रकार समस्त प्रकार के अभिनयों में आंगिक अर्थात् सवादहीन या मूक अभिनय और वाचिक अर्थात् सवादयुक्त या सवाक् अभिनय ही प्रधान है । दोनों प्रकार के अभिनय चाहे एक साथ चले अथवा पृथक्-पृथक्, दोनों से ही रस की निष्पत्ति होगी ।

(दो) आधुनिक अभिनय-पद्धति भारत की प्राचीन अभिनय-पद्धति या लक्ष्य जीवन और जगत के कार्य-व्यापारों और मनोविकारों के वास्तविक प्रतिबिम्बन के द्वारा रस-निष्पत्ति रहा है । पारचात्य आचार्यों भी यद्यपि शृंगार, हास्य और करुण जैसे मूल रसों से मुग्ध रहते हैं, किन्तु रस-निष्पत्ति को साध्य रूप में स्वीकार कर वे भारतीय आचार्यों की भाँति उसके विस्तृत विवेचन में नहीं उतरे । यही कारण है कि नाट्याभिनय के सङ्ग में वे पारंपरिक (नाट्यधर्मी) एवं कृत्रिम अभिनय से आगे बढ़ कर स्वाभाविक एवं यथार्थवादी अभिनय के आदर्श को उद्गृहीते अपने सम्मुख रखा, यद्यपि समय के साथ अभिनय की यह पद्धति भी पुरानी पड़ चुकी है ।

मूल स्रोत यूरोप की आधुनिक अभिनय-पद्धति का मूल स्रोत यूनान के उस प्रथम अभिनेता में हुआ जा सकता है, जिसे, प्लेनिस की कल्पना के अनुसार, ईसा से लगभग ५५० वर्ष पूर्व, किसी पात्र की कथा के वक्ता की भूमिका छोड़ कर, स्वयं उस पात्र का अभिनय नृत्य-चक्र (आर्केस्ट्रा, आदिकालीन यूनानी रंगशाला का अभिनय-स्थल) में प्रस्तुत किया । परिधान, छत्र-शेरा और भ्रमकाय मुद्रांकित मुखौटे की सहायता से प्रथम बार उसने हाथ-पैर के संचालन द्वारा मानवीय भावों की अभिव्यक्ति की । वह रूप-सज्जा की कला में निष्णात न था, अतः मुखौटे के माध्यम से ही वह दूरसीन सामाजिक के समक्ष देवता, नायक अथवा नायिका की भूमिका सजीव बना सकता था । उस समय पुरुष ही स्त्रियों का अभिनय करते थे ।<sup>1</sup> कहना न होगा कि अरतकालीन चतुरंग अभिनय की तुलना में यूनानियों का यह अभिनय या नाट्य-पद्धति अत्यन्त अविकसित, मोड़ी और प्रारम्भिक थी । क्रमशः नाटकाभिनय में अभिनेताओं की सङ्ख्या बढ़ने लगी, किन्तु अभिनय-कला अतिरिक्त ही बनी रही । यूनानियों ने स्वर के उतार-चढ़ाव द्वारा आवाभिव्यक्ति की कला सीखी, किन्तु मुखौटे से छुटकारा न मिल सका । काले अथवा 'शे' परिधान पहन कर ओक की तथा वस्त्र का रंग-परिवर्तन कर अन्य भावों की अभिव्यक्ति वे करने लगे । अभिनय यूनानी जीवन का महत्त्वपूर्ण अंग बन गया, जिसके फलस्वरूप नाटककार और अभिनेता को वहाँ उच्च सम्मान प्राप्त हुआ ।<sup>2</sup> कालांतर में यूनानी वैभव के पतन-काल में साहित्यिक दुःखावस्थियों का हास हो गया, किन्तु सुजातिका के मूल-मुद्राभिनय (माइम) का प्रचार-प्रसार कई शताब्दियों तक बना रहा ।

इटली में भी ईसा-पूर्व की कुछ शताब्दियों में मुद्राभिनय, हास्य-अभिनय तथा युद्धाभिनय की प्रणाली विद्यमान थी । युद्धाभिनय में दास-अभिनेता अथवा दास-नीर्मलिक की मृत्यु रोम के रक्त-पिपासु निटल्ले साम्राजिकों के आह्लाद एवं मनोरंजन का विषय होता था । यूनानी उपनिवेशों की विजय के उपरान्त रोमवासी यूनानी मुद्राभिनय तथा नाटक के साहित्यिक रूप के सर्पक में भी आये, किन्तु वे यूनानियों के भड़े अनुकरण से अधिक कुछ न कर सके । रोमी अभिनेता की दशा अत्यन्त दयनीय थी और उसे नकली यथार्थ के लिये मच पर मरण को भी वरण करना पड़ता था ।<sup>3</sup> रोम के पतन के साथ वहाँ के रंगमंच और अभिनय का भी प्रायः अवनान-सा

हो गया । रोमन पादरियों के धार्मिक उन्माद ने वहाँ की अभिनय-कला का गला कई शताब्दियों तक के लिये घोट दिया ।

शेक्सपियर के पूर्व : पाँचवी-छठी शताब्दी से लेकर दसवी शताब्दी तक के यूरोपीय रंगमंच के इतिहास को 'अंधकार युग' कहा जाता है, जब अभिनय-कला घुमन्तू नाटक मंडलियों के अनगढ़ नाटकाभिनय, बाजीगरी, चारणों द्वारा काव्य-कथाओं के सामान्य गायन, विदूषकों के हास-परिहास तक ही सीमित होकर रह गई । जिस गिरजाघर ने रंगमंच को निर्मम घर्मान्विता के साथ कुचल डाला था, दसवी शती के अंत में उसी ने पुनः रंगमंच और अभिनय का मार्ग, अशिक्षित लोगों के धार्मिक विश्वासों को सूदृढ़ बनाने के लिये, प्रस्तुत किया । तीन परियों और फरिस्तों के सख्त सवाद के रूप में, गिरजाघर की सामूहिक प्रार्थना के पूर्व, अभिनय पुनः जीवित हो उठा ।<sup>100</sup> क्रमशः बाइबिल की कथाओं तथा सतों की जीवनियों पर नाटक लिखे और खेले जाने लगे, जो क्रमशः 'रहस्य नाटक' (मिस्ट्री प्लेज) तथा 'अद्भुत नाटक' (मिरैकिल प्लेज) कहे जाते हैं । ये तथा नैतिक नाटक (मारेलेटी प्लेज, चौदहवी शती) यूरोप के सभी प्रमुख देशों-फ्रांस, जर्मनी, इंग्लैंड आदि के गिरजाघरों के बरामदों में अथवा उनके बाहर या नगर के प्रमुख चौक में खेले जाने लगे । पन्द्रहवी शती तक इन नाटकों के अभिनय में भव्य परिधान तथा गर्जन-यंत्र, पवन यंत्र, दृष्टि यंत्र जैसे रंगोपकरणों का भी ध्वनि-संकेत के लिए उपयोग होने लगा । इस काल के अभिनय में 'हाम' शैली (हाम एक्टिंग) की कृत्रिम वाचिक प्रणाली तथा स्वाभाविक अंग-चेष्टाओं के बदले अतिरजित आंगिक अभिनय की प्रधानता थी, जिसमें भावाभिव्यक्ति की अगह किसी-न-किसी प्रकार सामाजिकों को हँसाने का प्रयास अन्तर्निहित रहता था ।<sup>101</sup>

शेक्सपियर-काल में : सोलहवी शती के दरबारी अंग्रेजी रंगमंच पर भी केवल आंगिक अभिनय अर्थात् हाथ-पैर आदि के सामान्य संचालन के साथ वाचिक अभिनय अर्थात् संवादों के बोलने में कृत्रिमता, शुद्ध एवं स्पष्ट उच्चारण, आवाज के उतार-चढ़ाव आदि का ही विशेष ध्यान रखा जाता था, सात्त्विक अभिनय अर्थात् मनोविकासों की अभिव्यक्ति की ओर उस काल के नाट्याचार्यों की दृष्टि नहीं गई थी । सामाजिक काव्यात्मक संवाद में वर्णित स्थान, समय, वातावरण आदि का अनुमान अपनी कल्पना से लगा लेता था, किन्तु पदार्थाभास या वातावरण-निर्माण उसके लिये आवश्यक नहीं समझा जाता था । शेक्सपियर ( १५६४ से १६१६ ई० ) के नाटकों के अभिनय में भी प्रायः इसी पद्धति को अपनाया गया । अभिनेता प्रायः उच्च स्तर में दीर्घ स्वगत-कथन करते अथवा लयात्मक स्वर में भावात्मक संवाद बोलते, किन्तु सामाजिक, विशेषकर सामंतवर्गीय सामाजिक उदात्त अभिनय और संवाद के प्रति उन्मुख न होकर आत्म-प्रदर्शन में लीन दिखाई पड़ते, विनोद-वार्ता करते अथवा अवसर पाकर पानों के संवाद-कथन की प्रभावहीन पद्धति की टीका-टिप्पणी भी कर देते । नाटक के अन्य पात्र भी स्वगत-वक्ता की दीर्घ स्वीकृति से ऊब कर पीठिकाओं पर बैठे अपने मित्रों से वार्ता कर, उक्त वक्ता के साथ अपने संवाद के प्रारम्भ होने की प्रतीक्षा में, अपना समय ह्राद देने थे । इस काल में भी त्रिव्य की भूमिका बाल-अभिनेत्रियों ( व्वाय एण्ट्रेंसज अर्थात् पुरुषों ) द्वारा ही की जाती थी ।<sup>102</sup> संवादों में निहित स्थानादिक संकेत के कारण भव्य दृश्यावली (सीनरी) अथवा दृश्यबध (सेटिंग) की आवश्यकता नहीं प्रतीत होती थी । सामाजिक के निकट आ जाने में मूल्यवान् परिधान का महत्त्व बढ़ गया । मुलौटों के परित्याग के कारण मुख की भाव-मंगिमा पर उत्तरोत्तर जोर दिया जाने लगा ।

कुछ अभिनेताओं को इस काल में धन और सम्मान तो मिला, किन्तु अधिकांश की सामाजिक स्थिति शोचनीय थी और उन्हें चोर, बदमाश समझ कर नदी बना लिया जाता अथवा नगर के बाहर निकाल दिया जाता था ।<sup>103</sup> इंग्लैंड के महान अभिनेता डेविड गैरिक के प्रयास से शेक्सपियरकालीन कृत्रिम अभिनय-पद्धति में सुधार हुआ और उसमें स्वाभाविकता आई । तभी (अठारहवी शती) अभिनय की पृष्ठभूमि के रूप में प्राकृतिक दृश्यावली एवं

भन्य दृश्यदृशों का विकास भी प्रारम्भ हुआ।

क्लेमेटिया के जीवन-काल में ही कामेटिया डेल आर्टे द्वारा प्रस्तुत अलिखित एवं अपूर्वाभ्यासित मुवालि-काओं के माध्यम में एक ऐसे व्यावसायिक अभिनेता-वर्ग का अस्तित्व हुआ, जो शीते कथानक के आधार पर ही, अपनी स्मृति, गीत, हास्यास्पद एवं मोड़ी नाट्य-मुद्राओं, प्रत्युत्पन्नमय आदि का प्रयोग कर, एक अनुरचित नाटक खड़ा कर देता था और सामाजिक हँसते-हँसते लोट-पोट हो जाते थे। नायक-नायिका तथा स्त्रियों को छोड़ कर शेष पात्र मुख पर चिपके कपड़े के मुक्तियों का प्रयोग भी करते थे।<sup>100</sup> इस प्रकार के अनुरचित अभिनय ने जनमानस की स्वीकृति पाकर सोलहवीं-सत्रहवीं शती में पास तथा इंग्लैंड में भी लोकप्रियता प्राप्त कर ली और वहाँ के दरबारी रंगमंचों के पौर उलझ गये।<sup>101</sup> कामेटिया डेल आर्टे तथा अन्य इसी प्रकार की नाट्य मंडलियों ने समूचे यूरोप का परिभ्रमण कर अपने नाटक प्रदर्शित किये। पास के हास्य-नाटककार मोलियर (१६२२ से १६७३ ई०) ने इन मंडलियों के नाटकों से कथावस्तु और पात्र, अभिनय एवं हास्य-मुद्राओं को लेकर जो प्रहसन प्रस्तुत किये, वे आज की परिस्थितियों में भी बेजोड़ हैं। इनके अभिनय में, संवाद में निहित हास्य की हास्य-मुद्रा, सामयिक सूक्ष्म, सरलतम दृष्टिपात अथवा अंग-विक्षेप के माध्यम से व्यक्त कर मुखरित किया जाता है।

गेटे के अभिनय नियम प्रसिद्ध जर्मन नाटक 'फास्ट' के लेखक जॉन ऊल्फरिंग वान गेटे (१७४९-१८१२ ई०) ने, जो बाइमर के ड्यूक चार्ल्स आगस्त की निजी रंगशाला का निदेशक भी था, जर्मन अभिनेताओं के लिये कुछ कठे नियम बनाये थे, जिनके अन्तर्गत मंच पर उनके गति-संप्रचार, कलात्मक मुख-मुद्रा (गेस्चर), आचरण-व्यवहार आदि की व्यवस्था है, किन्तु तमाम प्रशिक्षण के बावजूद उसकी रंगशाला के अभिनेताओं का प्रदर्शन कृत्रिम एवं सामान्य स्तर का था।<sup>102</sup> उन्हें बहुत कम नेतृत्व मिलता था, जिससे वे अस्तुष्ट रहते थे। गेटे के पूर्व कुछ अभिनेताओं ने गैरिक की शैली में स्वाभाविक अभिनय करने की चेष्टा की, किन्तु गेटे ने उसे फिर कृत्रिम रूप दे दिया।

प्राकृतिक अभिनय : उन्नीसवीं शती में पहली बार प्राकृतिक या स्वाभाविक अभिनय (नेचुरलिस्टिक ऐक्टिंग) की ओर वहाँ के नाट्याचार्यों की दृष्टि गई। समन्वित भावाभिनय, चरित्र की मनोवैज्ञानिक व्याख्या, आंगिक अभिनय एवं स्वर में स्वाभाविकता इस प्रकार के अभिनय की विशेषता थी। स्वाभाविक (प्राकृतिक) अभिनय के प्रयोग के लिये पेरिस में थियेटर लित्रे (१८०७ ई०), बर्लिन में फेर्डिनान्ड (१८०९ ई०) तथा लंदन में इलिपेण्डेन्ट थियेटर (१८११ ई०) की स्थापना हुई। जॉन फीडले तथा जॉन ए० रीम्स ने थियेटर लित्रे के प्रदेश का उल्लेख करते हुए लिखा है कि उसने 'प्रकृतिवाद के प्रवर्तन-मात्र की अपेक्षा कुछ अधिक ही किया कि उसने पेरिस में अभिमंचन एवं अभिनय की सम्पूर्ण अवधारणा को ही बदल दिया, जो रंगमंच पर अनुदास्तावाद का गढ़ था। आल्वाइन (१८१८-१९४३, थियेटर लित्रे का संस्थापन-पयोक्त) ने अभिनय की मापणात्मक परंपरा में मुधार किया...। अद्विज स्वरो तथा निरन्तर सामाजिक की ओर पीछे रहने वाले अभिनेताओं को लेकर प्रकृतिवादी निदेशक सम्भवतः सीमातिक्रमण कर गये, किन्तु उन्होंने कम से कम स्वयं को और दूसरों को अभिनय तथा निर्देशन की एक नई अवधारणा दी।'<sup>103</sup>

प्रकृतिवाद का अर्थ है-दैनंदिन जन-जीवन की घटनाओं का विस्तृत चित्रण, जिसमें क्रूरता, विक्षोभ एवं वीरमत्ता पर विशेष बल दिया जाता है। आल्वाइन ने टालस्टाय, इन्मन तथा हाप्टमैन जैसे विदेशी नाटककारों के नाटकों के प्रयोग भी अपने थियेटर में किये, किन्तु यह थियेटर प्रकृतिवाद पर आधारित अपने प्रयोगवादी नाटकों के कारण अधिक दिन तक जीवित न रह सका।

थियेटर लित्रे (फ्री थियेटर) ने अल्पकाल ही फेर्डिनान्ड, इलिपेण्डेन्ट थियेटर, मास्कोर्ट थियेटर

(१८९८ ई०) तथा अनेक वर्षों के बाद न्यूयार्क के थियेटर गिल्ड को भी अपनी नवीन 'अभिनय-पद्धति' से प्रभावित किया।<sup>100</sup> इन सभी रंगशालाओं ने न केवल नये नाटककारों के नाटक प्रदर्शित किये, बल्कि अभिनय एवं उपस्थान (प्रोडक्शन) की नयी विधियों का भी सूत्रगत किया। इस नवीन अभिनय-पद्धति में भूमिका (पात्र) मात्र कर मंच पर उसे उगल देना अथवा किसी तारक-अभिनेता का धुआँधार संवाद बोलना ही पर्याप्त न था, बल्कि प्राकृतिक एवं पर्याय अभिनय के लिये उसे यह जानना भी आवश्यक हो गया कि वह किस पात्र की भूमिका कर रहा है और अन्य पात्रों के प्रति उनके क्या भाव होने चाहिये। उसे नाटककार के दृश्य को समझ कर अन्य पात्रों के साथ उन पर विचार करना चाहिए, परन्तु यदि वह नाटक के अनाहित मंत्र्य को ही न समझ सके, तो कोई ऐसा व्यक्ति होना चाहिए, जो उक्त मंत्र्य को उसे समझा सके। इस प्रकार व्यवस्थापक से पूर्व निर्देशक ने जन्म लेकर इन अभाव की पूर्ति की, अतः निर्देशक को प्रकृतिवाद के इन आंदोलन की उन्मेष कहा जा सकता है।

स्टैनिस्लावस्की का पद्यार्थवाद : प्रारम्भ में ऐसा समझा जाता था कि इन प्रकार का अभिनय इब्सेन, स्ट्रिण्डबर्ग, हाप्पेन, हर्नैन संदर्भ, मैक्सिम गोर्की, टालस्टान, बर्नार्ड शा आदि के पद्यार्थवादी नाटकों के लिये ही उपयुक्त है, किन्तु बाद में इस अभिनय-पद्धति का उपयोग शेक्सपियर के पारंपरिक नाटकों के उत्थान में भी सफलता के साथ किया गया और मास्को आर्ट थियेटर के निर्देशक स्टैनिस्लावस्की (१८६३-१९३८ ई०) स्वयं इस नवीन प्रयोग के अभ्यर्षु बने। स्टैनिस्लावस्की ने शेक्सपियर के 'यूलियस सीज़र', 'हेनरीथ', 'मच एंडो एवाउट नयिंग' और 'अपिलो' तथा मेटर्गलिक के 'दि ब्लू बर्ड' (प्रतीकवादी नाटक) को अपनी पद्यार्थवादी अभिनय-पद्धति के द्वारा प्रस्तुत कर पारंपार्य रंगमंच पर एक नयी दिशा की सूचना दी। इन नाटकों के अभिनय में समूह-रचना और रीतिबद्ध (स्टाइलाइज्ड) अभिनय को प्रथम देकर स्टैनिस्लावस्की ने निर्देशन को सूत्रनात्मक भावना एवं कलात्मक से समन्वित कर उसके गुण परिवेश में आध्यात्मिक मूल का निवेदन कर दिया। अभिनय में महत्त्व, रंगों में स्वाभाविकता और ध्वनि-मन्त्रों में पद्यार्थ आदि। इस सहयोग और पद्यार्थवाद को सुधार बनाने के लिये स्टैनिस्लावस्की ने नाटककार के मंत्र्य को गली गति समझने और उसे ईमानदारी से अभिव्यक्त करने तथा चरित्र की आंतरिक व्याख्या करने की चेष्टा की। स्टैनिस्लावस्की ने आर्ट थियेटर के अपने संस्थापक-सहयोगी ब्लाडोमीर नेमिरोविच दाव्नेन्को के साथ रंगमंच को 'व्यावसायिकता तथा श्रुति' से मुक्त करने का जो संकल्प लिया था,<sup>101</sup> उसे उसने अपनी नवीन 'अभिनय-पद्धति' का पूरक कर पूरा किया।

स्टैनिस्लावस्की ने अपने प्रयोगों के आधार पर अभिनय के कुछ निश्चित सिद्धांत स्थापित किये, जिनमें अभिनेता का पात्र के साथ एकाग्रता और तद्रूपता, अभिनेता की सूत्रनात्मक प्रवृत्ति, आत्मिक अभिनय की स्वतन्त्रता और साक्षात्-व्यक्ति की स्वाभाविकता आदि पर जोर दिया गया है। उनकी 'अभिनय-पद्धति' के अन्तर्गत पात्र के आंतरिक पद्यार्थ (इंटर कान्टेन्ट) की अभिव्यक्ति और पात्र के साथ तद्रूपता के लिये यह आवश्यक है कि अभिनेता यह समझे कि 'उनसे किस बात की अपेक्षा की जाती है, स्वयं वह क्या चाहता है और उनकी कल्पना किस बात से आपूर्ण हो सकेगी। वहाँ तक अभिनेता का प्रश्न है, उसके लिये पात्र के आंतरिक पद्यार्थ में अनेक आकर्षक तत्व होते हैं।'<sup>102</sup> वह यह मानता है कि 'अभिनेता को यह जानना चाहिये कि वह न केवल स्वयं (को), बल्कि पात्र (को) प्रस्तुत करने के लिए' कैंट कार्य करे।'<sup>103</sup> एतदर्थ उसे पात्र के अन्तर्गत-विरूपण के साथ अपनी मनोवृत्ति (मूड) का भी अन्तर्गत-विरूपण करना चाहिए। उसे चाहिए कि वह स्वयं अनुभूत भावों का ही प्रदर्शन करे। मुग़ीन बाजारवादी और जीवन की अनुभूति से अलग रह कर अभिनय नहीं किया जा सकता। स्टैनिस्लावस्की यह मानता था कि पात्र की मूर्त अभिव्यक्ति के लिये अभिनेता में आंतरिक सूत्रनात्मक वृत्ति भी होनी चाहिए। उत्थान का बाह्य-दृश्य चित्रण-स्टैनिस्लावस्की के लिये उत्तरोत्तर गीन बल्कि बनता चला गया, यद्यपि प्रारंभ

मे दृश्य के सूक्ष्मतम विवरण की ओर पूरा ध्यान रखा जाता था, जिससे वह यथार्थ प्रतीत हो ।

स्टेनिस्लावस्की ने अभिनेता की 'सृजनात्मक वृत्ति (क्रियेटिव मूड) के विकास, पात्र की व्याख्या तथा अभिनेता की इच्छा-शक्ति के तर्क-संगत विकास के लिये' आवश्यक अभ्यासों की व्यवस्था की ।<sup>100</sup> साथ ही उसने स्वाभाविक वाचिक अभिनय की सफलता के लिये स्वर-नियमन एवं मुद्रा शब्दोच्चारण तथा उन्मुक्त आंगिक अभिनय के लिये आर्ट थियेटर के अभिनेताओं के लिये शारीरिक व्यायाम एवं विद्याम (फिल्लिप्सेशन) द्वारा अंग-संतुलन एवं अंग-विक्षेप की शिक्षा भी अनिवार्य कर दी । अभिनय की इसी सर्वांगीण पूर्णता के कारण मास्को आर्ट थियेटर का सामान्य अभिनेता भी भूमिका को असामान्य ढंग से कर सकने में समर्थ होता था । स्टेनिस्लावस्की के निर्देशन में छोटी से छोटी भूमिका अर्थपूर्ण बन जाती थी । इसका कारण यह था कि उसकी रगसाला में 'पूर्वभ्यास दो या तीन सप्ताह नहीं, महीनों या वर्षों तक चला करता था', जिसके बीच 'नाटक की प्रकृति, नाटककार के संतुल्य और पात्र के स्वरूप का संपूर्ण मंडली अध्ययन करती है और विचार-विनिमय करती थी ।<sup>101</sup> "अभिनय सामाजिको को प्रभावित करने की प्रविधि की अपेक्षा (पात्रों की) भावनाओं की अभिव्यक्ति की कला बन गया ।"<sup>102</sup>

क्रेग का व्याख्यात्मक अभिनय स्टेनिस्लावस्की के समकालीन ब्रिटिश रग-निर्देशक एवं दृश्य-चित्रक (पेंटर) गोर्डन क्रेग के अभिनय, निर्देशन तथा रग-सज्जा संबंधी विचार बहुत-कुछ स्टेनिस्लावस्की से मिलते-जुलते थे । क्रेग ने मुख्य निर्देशक के रूप में मास्को आर्ट थियेटर के आमंत्रण पर स्टेनिस्लावस्की के साथ शेक्सपियर-‘हेमलेट’ का प्रयोग किया, जो हेमलेट की अन्तरात्मा की मही अभिव्यक्ति, सृजनात्मक निर्देशन तथा प्राकृतिक निभुजीय दृश्यावली के कारण बहुत सफल रहा । क्रेग रगमच की प्राचीन परम्पराओं के साथ एकरस स्वाभाविकता और सरलता का भी विरोधी था, क्योंकि इस प्रकार की स्वाभाविकता से काव्य-रस की व्याख्या सम्भव न थी । स्टेनिस्लावस्की की ही भाँति क्रेग एक ऐसी पूर्णता और आदर्श की खोज में था, जिसके द्वारा 'जीवंत मानव उद्देश्यों की सरल, सराक, गहरी, समुन्नत तथा सुन्दर अभिव्यक्ति' की जा सके ।<sup>103</sup> क्रेग के हृदय में ऐसे कलाकारों के प्रति बहुत बड़ा सम्मान था, जिनका अपना व्यक्तित्व सुन्दर एवं उल्लेखनीय हो और जिनमें अभिनय की सच्ची प्रतिमा हो । व्यक्तिरहीन एवं प्रतिभाहीन अभिनेता की अपेक्षा निर्जीव कठपुतली को वह उत्तम समझता था, क्योंकि उसमें कोई बुरी आशय अथवा बुरी मुख-अभिराष्ट्र नहीं होती, न उसका मुँह रेंगा जाता है, न वाणी में अतिशयता होती है, न आत्मा की क्षुद्रता ही होती है और न निरर्थक महत्वाकांक्षाएँ ।<sup>104</sup> वह रगमच की प्राचीन सपाट दृश्यावली, पक्षों, परदों आदि को भी घृणा की दृष्टि से देखता था । वह उभरे हुए निभुजीय दृश्यों को पसन्द करता था, जिसे वह रगीन रगदीप्ति के सहारे वांछित यथार्थ से अनुप्राणित कर देता था । क्रेग ने स्टेनिस्लावस्की, फ्रांस के कलाकार-निर्देशक जैविस वॉय्यू (१८७८-१९४९ ई०) तथा अन्य समकालीन निर्देशकों के सहयोग से कृशल उपस्थापन का जो मानदंड स्थिर किया, उसमें व्याख्यात्मक अभिनय, सृजनात्मक निर्देशन तथा जीवंत रग-गति का समन्वय अग्रणी था ।

मेयरहोल्ड का रीतिवाद एवं अन्य पद्धतियाँ - स्टेनिस्लावस्की की अभिनय-पद्धति को पछिपि आजकल व्यापक मान्यता प्राप्त है, किन्तु स्वयं उसी के युग में उसके विरुद्ध नयी अभिनय-पद्धतियों का प्रवर्तन प्रारम्भ हो गया । रूस के प्रसिद्ध रग-निर्देशक, मेयरहोल्ड ने, जो पहले मास्को आर्ट थियेटर के कई नाटकों में अभिनय कर चुका था और जिसने प्रयोगात्मक नाटकों की प्रस्तुति के लिये प्रथम 'स्टूडियो' की स्थापना में स्टेनिस्लावस्की के साथ सहयोग किया था, आर्ट थियेटर की स्वाभाविकता के विरुद्ध रीतिवाद (स्टादलर-डिज़ेन) को जन्म दिया । रीतिवाद का अर्थ है—'किसी युग या घटना-वृत्त (क्लैमिना) के आन्तरिक संयोजन (सिन्थेसिस) की सभी अभिव्यञ्जनात्मक साधनों द्वारा अभिव्यक्ति, उसकी उन मूढ विशेषताओं का पुनरुत्थापन (रिप्रोडक्शन), जैसी कि किसी कलात्मक प्रस्तुति की अत्यन्त मूढ़ शैली में पाई जाती है ।<sup>105</sup> अभिनय-पद्धति में रीत्यनुकूल कलात्मक अभि-

व्यक्ति का अंग जोड़ कर मेयरहोल्ड ने अभिनेता और सामाजिक के बीच के अन्तर को समाप्त कर दिया। दोनों के बीच का परदा (यवनिका) तथा पादप्रकाश हटा दिया गया।<sup>114</sup> आगे चलकर अनावश्यक रूप-सज्जा तथा परिधान का भी परित्याग कर दिया गया—विशेषकर भीड़ के दृश्यों में। उसने रंगपीठ में चित्रित परदे भी हटा दिये और उनकी जगह गोल, त्रिकोण या चतुष्कोण लकड़ी के विभिन्न प्रकार के मंच या ज्यामितीय आकारों के दृश्य-व्यव प्रस्तुत करने प्रारम्भ कर दिये, जिनमें चबूतरे या एक तल से दूसरे तल तक जाने के लिए सीढ़ियों का उपयोग भी होता था। अभिनेता मंच के इन विभिन्न तलों या कोणों से अभिनय प्रस्तुत करते थे। इस प्रकार मेयरहोल्ड ने अभिनय-पद्धति के मस्कार के साथ निर्माणवाद (कान्स्ट्रक्टिविज्म) का प्रवर्तन कर रम-सज्जा का स्वरूप भी बदल दिया।

मेयरहोल्ड मूलतः प्रतीकवादी था, जिसके लिये उसने जटिल रम-सज्जा का विधान किया था। प्रतीकवादी अभिनय-पद्धति में भावों या कार्यों-व्यापारों के लिये कुछ निश्चित गतियों अथवा मुद्राओं को प्रतीक रूप में स्वीकार कर लिया जाता है, जिनका प्रयोग प्रत्येक अभिनेता द्वारा अपनी भावामिव्यक्ति के लिये किया जाता है। इनमें एक लैम्पपोस्ट या कुएं के प्रतीक द्वारा सड़क या गाँव का बोध करा देते हैं और पात्र भी प्रतीक बन जाते हैं, यथा कवि, स्वप्नद्रष्टा, नाविक आदि। मेयरहोल्ड ने मेटरलिक के कई प्रतीकवादी नाटक मंच पर प्रस्तुत किये। इसी के आधार पर आगे चलकर उसने रीतिवादी अभिनय-पद्धति का विकास किया। इस पद्धति में 'यथार्थ' का सचेतन एवं विधिवत् विद्वरण किया जाता है और उसमें 'हडियो (कन्वेन्स) की एक निश्चित प्रणाली' का उपयोग होता है। रीतिवद्ध उपस्थापन (प्रोडक्शन) में दृश्यावली को कोणात्मक बना कर, अत्यन्त सरल करके अथवा उसे अतिमयोक्ति-पूर्ण बनाकर प्रस्तुत किया जा सकता है, जिसमें 'टावर', खड्ग अथवा मुट्ठी की छाया में संपूर्ण मंच आच्छादित हो जाय। खास ढंग के मुखौटों, तीखी मुख-अग्रिमियों अथवा संगीतात्मक स्वर का भी रीतिवद्ध अभिनय में उपयोग किया जा सकता है।<sup>115</sup>

अभिव्यजनावाद : रंग-निर्देशकों के अतिरिक्त रूस, जर्मनी और स्वीडन के नाटककारों—कमरा: लियोनिद आन्ड्रेयेव (१८७१-१९१९), जार्ज बुक्नर तथा आगस्त स्ट्रिडबर्ग (१८४९-१९१२) ने भी यथार्थवाद का पन्ना छोड़ कर अभिनय और नाटक के क्षेत्र में अभिव्यजनावाद का प्रवर्तन किया। आन्ड्रेयेव-कृत 'ही हू गेट्स स्लैप्', बुक्नर-कृत 'बोयज़ेक' तथा स्ट्रिडबर्ग-कृत 'दु दमगक्रम' (दो भागों में), 'ए ड्रीम प्ले' तथा 'दि स्पूक मोनाटा' इसी शैली के नाटक हैं। इन नाटकों में कोई 'मुगड़िन वस्तु' नहीं होती और न इनमें कोई पात्र ही व्यक्ति बनकर रह पाता है—बल्कि 'टाइप' या आनि या विचारों के प्रवर्तन के रूप में सामने आता है, यथा—श्री, पुष्प, गडरिया, प्रेत, भिलारी आदि। ये पात्र प्रायः मनःरोगी होते हैं और मन रोग में पीड़ित समूह या भीड़ का प्रतिनिधित्व करते हैं। एनदर्थ कभी-कभी भीड़ के दृश्यों का भी प्रदर्शन किया जाता है। पात्रों की भाँति घटना के स्थान भी मानान्य एवं प्रतीकात्मक होते हैं, यथा—एक छोटा कस्बा, एक औद्योगिक क्षेत्र आदि। अभिव्यजनावाद एक प्रकार से रीति-वाद का एक विनिष्ट प्रकार है, जिसका जर्मनी और रूस में विशेष प्रचार रहा।<sup>116</sup>

अभिव्यजनावाद का जन्म सन् १९०० के आस-पास फ्रांस में हुआ था, जहाँ से उसने जर्मनी तथा यूरोप के अन्य देशों में प्रवेश किया। अभिव्यजनावाद की कोई एक टकमाली परिभाषा न होने के कारण उसे अन्तर की अभिव्यक्ति, अन्तरात्मा के प्रदर्शन, नये मूल्यों, नई नैतिकता की खोज के लिये शतानुगतिकता के परित्याग अथवा नूतन तथा उत्तम की स्थापना के लिये प्राचीन के ध्वंस के रूप में समझा जा सकता है। अभिव्यजनावादी नूतन की खोज में पीछे मुड़कर नहीं देखता। इस विचारधारा का प्रभाव तत्कालीन अभिनय-पद्धति पर भी पड़ा। इस पद्धति में गार्डन फ्रेम, एडोल्फ अफिया तथा मैक्स रीनहार्ट द्वारा दृश्याकन, रंगदीपन तथा निर्देशन के क्षेत्र में प्रचलित सभी नई प्रवृत्तियों का उपयोग किया जाता है।<sup>117</sup> इसमें रीतिवद्ध दृश्यव्यवस्था (रंग-स्थापत्य), प्रेक्षानगर में निकले हुए मंचाग्र, भीड़ के सुन्दर दृश्यों तथा जातीय पात्रों एवं वर्णों आदिशों की अभिव्यक्ति के लिये मुखौटों का उपयोग

किया जाता है। मंच पर अन्वकार का महत्त्व बढ गया है और पात्रों और उनकी मानसिक वृत्तियों के चित्रण के लिये गहरे रंगीन एवं विरोधी प्रकाश का उपयोग किया जाता है।

प्रथम महायुद्ध के बाद अभिव्यञ्जनात्मक नाटक और रगमच पर राजनीति का प्रभाव बढने लगा और रगमच का उपयोग राजनैतिक आन्दोलनों के लिये होने लगा।

ब्रेस्ट की अभिनय-पद्धति : प्रारम्भ में वीसवीं शती के जर्मन नाटककार बर्टोल्ट ब्रेस्ट ने भी 'वाल' या 'ड्रूम इन दि नाइट' जैसे अभिव्यञ्जनावादी नाटक लिखे, किन्तु शीघ्र ही उक्त धौली के सीमित दायरे से निकल कर उसने अनेक सुन्दर नाटक लिखे और अपने नये अभिनय-मूत्रों का प्रतिपादन किया, जिन्हें 'महाकाव्यात्मक अभिनय' (एरिक रिन्नेग्रेन्सन) के नाम से पुकारते हैं। ब्रेस्ट ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'ए शार्ट आर्गेनम फार दि थियेटर' में इस नवीन अभिनय-पद्धति की विस्तृत व्याख्या की है।

ब्रेस्ट के अनुसार प्रेषणीय बिम्ब के लिये किया गया अभिनय तटस्थता-प्रभाव (एलियनेशन इफेक्ट) पर आधारित होना चाहिए। तटस्थता या निरुत्प्रेरित के नये साधन मुखौटो, संगीत या मुद्राभिनय आदि के प्राचीन साधनों में पूरक होने चाहिए, यद्यपि वे ऐसे हों कि सामाजिक घटना-क्रम को परिचय भी छाप से मुक्त कर सकें। रगमच को सामाजिक जीवन के प्रति एक ऐसी निरुत्प्रेरित दृष्टि का विकास करना चाहिए, जो सामान्य निरुत्प्रेरित स्वीकृति की स्थिति से अभिनेता को मग्यपूर्ण स्त्रोत्र की अवस्था में डाल सके। तटस्थता-प्रभाव उत्पन्न करने के लिये यह आवश्यक है कि अभिनेता पात्र के साथ तादात्म्य अनुभव करके ऐसा न बह जाय कि सामाजिक भी उसके साथ बह जाय। उसे रगमच पर अभिनेता और पात्र या चरित्र की दोहरी भूमिका का निर्वाह करना चाहिए। इसी को 'महाकाव्यात्मक अभिनय' कहते हैं। अभिनेता स्वयं मंच पर रह कर यह दर्शाता है कि उनके विचार से पात्र बग और कैसा रहा होगा। उनके अभिनय में यह भी व्यक्त होना चाहिए कि 'प्रारम्भ और मध्य में भी वह जानता है कि अन्त क्या होगा' और इस प्रकार उसे अपना स्वतन्त्र अस्तित्व निविघ्न रूप से बनाये रखना चाहिए।<sup>100</sup>

ब्रेस्ट के मतानुसार अभिनय के लिये मात्र अनुकरण पर्याप्त नहीं है, अभिनेता में सूक्ष्म पर्यवेक्षण (आन्डर्वै-धान) दक्षि भी होनी चाहिए। पर्यवेक्षण के लिये उसे स्वयं युग के मानवीय सामाजिक जीवन में प्रवेश करना चाहिए। चरित्रों के पारस्परिक व्यवहार के मध्य उसे शारीरिक भगिमा, मुख-मुद्रा और कठ-स्वर सभी पक्षों पर पूरा ध्यान देना चाहिए, जिससे बिम्ब-निर्माण करने समय कोई पक्ष छूट न जाय। पात्रों के समूहन और उनकी विभिन्न गतियों को भी सुन्दरता के साथ मंच पर उपस्थित किया जाना चाहिए।

नाटक और रगमच का मुख्य कार्य है—कथा का उद्घाटन और उसका समुचित तटस्थताकारी उपायो द्वारा मप्रेषण। यह कार्य केवल अभिनेताओं के ही माध्यम से नहीं, उनके साथ सभी रग-शिल्पियों—रगमञ्जकारों, बैद्यकारों, संगीतकारों, नृत्यरचयिताओं, दीप्तिकारों आदि के समन्वित कार्य से ही सम्भव है।<sup>101</sup>

ब्रेस्ट की उपर्युक्त अभिनय-पद्धति में काव्य और संगीत, लोकभाषा तथा लोक-धुनों का सम्मिश्रण मिलता है। लोथार लुट्जे ब्रेस्ट की अद्भुत काव्य-शैली के अवयवों का विश्लेषण करते हुए कहता है कि उसने 'सोव्स-पियर के काव्य, शीलचाल के गद्य, प्राचीन जर्मन काव्य, लोकगीत और बच्चों की तुक्बंदियों का अपूर्व समन्वय है।'<sup>102</sup> अभिनय में तटस्थता-प्रभाव उत्पन्न करने के लिए एक ओर उसने काव्य और संगीत को अपनाया तथा वाचक और 'कोरस' के माध्यम से बीती हुई कथा का सारांश प्रस्तुत कर भावी कथा की ओर संकेत करने की पद्धति का अनुसरण किया, तो दूसरी ओर अभिनेता से यह अपेक्षा की कि वह स्वयं पात्र ही न बनकर अपनी स्वतन्त्रता बनाये रहे। अपने कथ्य को सामाजिक तत्त्व पहुँचाने के लिये काव्य और गद्य में उसने लोक-भाषा का व्यवहार किया और संगीत में लोकधुनों का वाध्य लिया। जहाँ तक काव्य, संगीत तथा वाचक द्वारा कथा-मूत्रों को जोड़ने और आगे-बढाने की पद्धति का प्रश्न है, ब्रेस्ट और भारत के संस्कृत नाटकों एवं लोकनाट्यों में बहुत समानता है। भारतीय नाट्य



परम्परा में वाक्य, संगीत और मूत्रधार का बड़ा महत्वपूर्ण स्थान रहा है।

ब्रेस्ट किनी भी अभिनेता से संवाद या पद्य का एक ही अंग बार-बार और कई तरह से कहलवाते थे और संवाद या गायन का जो दम, भाँसिमा या मुल-मुझा उन्हें पसन्द आ जाती थी, उसी को अभिनय के लिये चुन लेते थे। इस प्रकार यह अभिनय 'ऊँचे दरजे की रीतिबिहारी' में युक्त होता था।<sup>11</sup> ब्रेस्ट को अभिनय को अन्तिम स्वरूप देने अथवा दूसरे को पहले कामच पर अभिव्यक्ति कर उनके 'माउल' तैयार करने और अन्त में दृश्यवच बनाने आदि में कई महीने और पूरा नाटक तैयार करने में क्यों लग जाने थे।<sup>12</sup>

अन्य अभिनय-पद्धतियाँ : स्टैनिस्लावस्की की प्रवृत्तिवादी एवं यथार्थवादी अभिनय-पद्धति के विरोध में यूरोप में अन्य कई प्रकार की अभिनय-पद्धतियाँ प्रचलित हुईं, जिनमें स्वाभाविक अभिनय और रंग-मञ्चा के प्रति विनृपणा और बिद्रोह की भावना स्पष्ट थी। इनमें प्रमुख हैं—ग्रनाववादी (इम्प्रेसनिस्टिक), कल्पनाववादी (फैंटेस्टिक), प्रहम-नात्मक (वर्ल्ड), अतिपथार्थवादी (मूर-रिपलिस्टिक) आदि। इन पद्धतियों के अन्तर्गत अभिनय की विविध विधाएँ देखने में आईं, जो बहुत कुछ नाटक के स्वरूप (फार्म) तथा प्रवृत्ति (नैचर) पर आधारित हैं। अतिपथार्थवाद में यथार्थवाद में दो कदम आगे बढ़कर 'अनेक टैटी-मैडी, टैटी और अनूबं कम्पुओं का मजहूर करके' अर्ध-चेतन अथवा स्वप्नावस्था का प्रभाव उत्पन्न किया जाता है।<sup>13</sup> निश्चय ही इस पद्धति में कला-मोहना की दिशा में कोई विशेष उपपत्ति नहीं हुई है।

नाट्यमनों स्वाभाविकता : जीवन के यथार्थवादी प्रतिबिम्ब या व्याख्या तथा नाट्यकार के मन्त्र्य के स्पष्टीकरण के लिए यह आवश्यक है कि अभिनय यथामन्त्र्य स्वाभाविक हो। स्वाभाविक अभिनय का अर्थ व्यावहारिक-जगत के कार्य-व्यापारों का मूल-प्रतिनिध अनुकरण नहीं है। मंच जीवन का प्रतिबिम्ब है, परन्तु पदार्थ या कार्य-व्यापार की अनुकृति होते हुए भी उनमें एक विशेष प्रकार की आभा होती है, एक विशेष प्रकार के रेशमी और रंगीन ताने-बाने में बह गिरता रहता है। यह अनुकृति पदार्थ या कार्य-व्यापार की प्रवृत्ति ज्ञात होती है, परन्तु वह स्वयं पदार्थ या व्यापार नहीं है। यही पदार्थानाम या व्यापारानाम मंचस्थ नाटक का लक्ष्य है, जो जीवन की वास्तविकता के निकट होने लगे भी उनमें कुछ पृथक्, असापेक्ष और अलौकिक होता है। परदा उठते ही सामाजिक को यह अनुभव होने लगे कि वह किनी दूसरे किन्तु 'वास्तविक' लोक में आ गया है और उसने अर्धचेतन मन में यह बोध भी रचना चाहिए कि वह रंगमाला में बैठा है और यह लोक केवल कल्पनास्थि है।<sup>14</sup>

अभिनय को स्वाभाविक बनाने के लिए नाट्यमनों स्वाभाविकता का आश्रय लेना आवश्यक है, अन्यथा अभिनेता का सारा कार्य-व्यापार जीवन के दैनंदिन कार्य-व्यापार में निह्न होगा। अभिनय को स्वाभाविकता की रक्षा के लिए रंगमंच की कलात्मक गीनाओं का ध्यान रखना आवश्यक है।<sup>15</sup> जिनमें वह मन्त्रे-पीन बन नके और सामाजिक इनमें रन ले नके। पुनश्च, अभिनय व्यक्तित्व कला नहीं, ममूहगत कला है, अतः किनी एक घटना या व्यापार का दुनोँ पर क्या प्रभाव पड़ता है और प्रत्येक व्यक्तित्व में क्या क्रिया या प्रतिक्रिया होती है, अभिनय में इनका पूरा ध्यान रखना आवश्यक है। स्वाभाविकता के लिये कुशल मंचरचना—'कम्पोजीशन' अतिरिक्त है। आधुनिक अभिनय-पद्धति में मंचरचना के सिद्धान्त को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। मंच पर किनी पात्रों की मृत्यु होने पर उपस्थित पात्रों में से कोई शोकाकुल होता है, तो कोई मयमौत और वह शोक बर मूर्च्छित हो जाता है। कोई प्रतिशोधवश मंगोष और राटन की भाँस लेता है, तो कोई कृत्रिम संवेदना-प्रदर्शन की चेष्टा करता है। किनी को निर्वेद हो जाता है और वह आत्म-चिन्तन में खो जाता है। कुशल मंचरचना में मूत्र के नाम विविध मन्त्र्यों पर आश्रित इन भावों और मनोविकारों का प्रदर्शन प्रत्येक अभिनेता के चेहरे पर स्पष्ट परिदृष्टि होता है। मनोविकारों के माप ही किन अभिनेता की क्या स्थिति होगी, वह कैसा आचरण करेगा, इनकी ओर दृष्टि रखना भी आवश्यक होता है। इसी प्रकार नीचे के अभिनय में कार्य-मन पात्रों के अनिर्दिष्ट अन्य पात्र भी अपनी

शारीरिक चेष्टा, भाव-भंगी, गति आदि के द्वारा अपनी प्रतिभियां व्यक्त करते रहते हैं ।

विराम एवं कार्य-व्यापार-आंगिक और सात्त्विक अभिनय के माध्य ही आधुनिक अभिनय में वाचिक अभिनय को भी यथोचित महत्त्व प्राप्त है । ध्वनि-विस्तारक यन्त्र के आविष्कार ने वाचिक अभिनय को स्वाभाविकता प्रदान करने में सर्वोपरि योग दिया है । रंगशाला की श्रुति-मिदना भी इसमें सहायक हुई है । अब भरत, सेरसपियर या वेताव के युगों की भाँति उच्च स्वर में सम्भाषण आवश्यक नहीं, क्योंकि इस प्रकार का सम्भाषण कृत्रिम होने के कारण अब अनावश्यक हो गया है । अब केवल अवसरानुकूल ही उच्च स्वर या तीव्रगति की आवश्यकता होती है, अन्यथा यति (विराम), धीमेपन या स्वर-नियन्त्रण को सम्भाषण में महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है । इस यति या स्वर-नियन्त्रण को कई प्रकार में प्रयुक्त किया जाता है—एक भाव से दूसरे भाव तक पहुँचने के लिये, सामाजिक की प्रतिक्रिया (हँसी, ताली आदि के रूप में) को समाप्त होने देने के लिये, जिसमें वाक्य या उमका कोई अंग अनमुता न रह जाय, आदि । विराम की आवश्यकता होने पर, अभिनय की जगज्जता को धनाये रखने के लिए, भावानुरूप कार्य-व्यापार का क्रम बताने रखा जाता है । सिगरेट मुलगाना या उमकें कम खीचना, किसी स्त्री का स्वेटर या मोटा बूतना, चाय पीना, समाचार-पत्र या पुस्तक देखना आदि इसी प्रकार के व्यापार हैं, जिनमें विराम से उत्पन्न अनराल को भरा जा सकता है ।

असंगत-नाट्य-डितीय महामुद्र के कुछ पूर्व और इसके बाद कुछ अन्य अभिनय-पद्धतियों का भी अन्वेषण हुआ, जो मुख्यतः नाट्य के स्वरूप और प्रकृति पर ही आधारित थीं । ये हैं असंगत नाट्य (एक्सट्रियेटर अथवा थियेटर आफ दि एक्सट्रेंस), वृत्त नाट्य (डायलैगुमेटरी थियेटर) तथा सम्पूर्ण नाट्य (टोटल थियेटर) ।

असंगत नाट्य में लेखक और प्रयोक्ता, दोनों ही परम्परागत नाट्य-रूढ़ियों से मुक्त होकर त्रसंग. नाटक का मूलन और प्रयोग का प्रस्तुतीकरण करते हैं । यह नाट्य-पद्धति अपने को रंगमंच का 'अग्र-प्रहरी' (एवान्त गार्ड) मानती है । इसमें ऐसे पात्रों का प्राधान्य है, जो आत्म-रीति, नियति के दारुण व्यंग्य से परितप्त तथा जीवन के परस्पर-विरोधी मूल्यों के बीच दिग्भ्रमित रहते हैं । ये पात्र दिन-प्रति दिन के व्यवहार के पारम्परिक वार्तालाप को अमंगल एवं अतिशयोक्तिपूर्ण ढंग से इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं कि वह उपहासास्पद लगे, किन्तु उसने जीवन के किसी नम सत्य का उद्घाटन हो । यह नम सत्य शब्दों की तहों की तह में छिपे अर्थ में अन्तर्निहित होता है । मलबन्त गार्गी के मतानुसार असंगत नाट्य, जिसे उन्होंने 'ऊलजलूठ का थियेटर' कहा है, 'उस सत्य की खोज करता है, जो परम्परागत शब्दों, रीतियों, तर्क-वितर्क और बौद्धिकता में खो गया है ।' "यह सत्य सृष्टि कथनीय नहीं है, अतः सबाद छोटे और ऊब पड़ा करने वाले होते हैं । सत्य का एक बड़ा अंग अनकहा रह जाता है, जिसकी अभिव्यक्ति प्रायः मौन अथवा अभिनयन द्वारा की जाती है । कभी किसी प्रतीक को अपना कर अनकहे सत्य को व्यक्त करने की चेष्टा की जाती है । सामाजिक नाट्याभिनय, उसके साकेतिक रणोपकरण, कथ्य की विचित्रता और कथ्य की अभिव्यक्ति के अद्भुत ढंग अर्थात् सबाद में एक बार हृत्प्रभ हो उठता है, क्योंकि प्रथम दृष्टि में समस्त कार्य व्यापारों एवं शब्दों (सबाद) में उसे किसी अर्थवत्ता का, सगति का बोध नहीं हो पाता । यूरोप और अमेरिका में ये प्रयोग ऐसे नामाजिकों के बीच सफल हुए हैं, जो असंगत नाट्य के आत्म-रीति एवं दिग्भ्रत पात्रों के जीवन को कभी जी चुके थे अथवा ऐसे अर्थहीन जीवन को भोग रहे थे ।

असंगत नाट्य का आविर्भाव फ्रांस में हुआ, जिसके प्रवर्तक हैं—सैम्युअल बेकेट, जहाँ जेने तथा यूजीन इयोनस्को-सैंकेट-कृत 'गोदो की प्रतीक्षा', 'खेल खत्म' तथा 'अच्छे दिन', जेने के 'नोकरानियाँ' (१९४६ ई०) तथा 'सरोरा' तथा इयोनस्को के 'कुसियाँ' (दि चेयर्स), 'गेंडा' आदि असंगत नाटक हैं । 'गेंडा' नाटक में गेंडा जीवन की कुरूपता, कठोरता और वीर्यमय भयानकता का प्रतीक है, जिसका विरोध करने के लिए उसके नायक बैरेंजर को खड़ा होना पड़ता है, किन्तु अन्त में अपने को सर्वथा व्यकेला पाकर परिस्थितियों से समझौता करने के लिए वह भी बाध्य हो जाता

है। इयोनेस्को असंगत नाटक से आगे बढ़कर अ-नाटक (एंटी-प्ले) का प्रवर्तक है। उनके 'कुर्सियाँ', 'गेंडा' आदि नाटकों को अ-नाटक कहना अधिक समीचीन होगा।

**वृत्त-नाट्य :** वृत्त-नाटक एक प्रकार का तथ्यवादी नाटक है, जिसमें अभिलेख, लिखित वृत्त अथवा वास्तविक तथ्यों का निश्चित दिनांक एवं हस्ताक्षर के साथ विवरण नाट्य-रूप में प्रस्तुत किया जाता है। यह कोई सामान्य साहित्यिक कृति न होकर एक ऐसी नाट्य-कृति है, जिसमें गत्यात्मक नाट्य-व्यापार, सजीव पात्र एवं उत्तेजक घटनाएँ होती हैं। इस नाटक की अभिनय-पद्धति अमगन नाटक की उन्मुक्त नाट्य-पद्धति से भिन्न है और कल्पनावादी अथवा कलात्मक अभिनय-पद्धति की अपेक्षा यह अधिक दुरुह है। इसके लिए अन्य सामान्य नाटकों की अपेक्षा कहीं अधिक व्यावसायिक अभिनय-कौशल की आवश्यकता है।<sup>179</sup> इसके विशिष्ट अभिनय-कौशल के कारण इसमें लेखक की भूमिका उत्तरोत्तर गौण और प्रयोगों की प्रमुखता होनी जा रही है। लेखक घटनाओं एवं वृत्तों का संकलनकर्ता मात्र रह गया है। वृत्त नाटक की प्रवृत्ति कला की अपेक्षा उद्योग की ओर अधिक है। इस प्रकार यह ब्रेट के लेखन-प्रधान कलात्मक नाट्य में भी भिन्न है।<sup>180</sup> द्वितीय महायुद्ध के बाद में गत दशक (१९६०-१९७०) तक वृत्त-नाट्य का जर्मनी और हम के रगमंच पर विशेष प्रचार-प्रसार रहा है।

**सम्पूर्ण या समग्र नाटक .** नाटक और वृत्त-नाट्य की अपेक्षा सम्पूर्ण नाट्य पश्चिम की एक नवीनतम विधा है, जिसके स्वरूप-निर्माण के लिए गत दशक के अन्त तक विचार-विनिमय चलता रहा है। सम्पूर्ण नाट्य पर अक्टूबर, १९६६ में नयी दिल्ली में भारतीय नाट्य सच ने पूर्व-पश्चिम नाट्य-गोष्ठी का आयोजन किया था, जिसमें दक्षिणी अमेरिका के देशों को छोड़कर विश्व के लगभग ३० देशों ने भाग लिया। सम्पूर्ण नाट्य के स्वरूप पर विचार करने हुए इसकी यह प्रारम्भिक परिभाषा निश्चित की गई कि सम्पूर्ण नाट्य वह विधा है, जो किसी एक ही एकीकृत मूत्रात्मक कृति में गद्य की वोग्द्या की भाषा में आगे बढ़कर काव्य, संगीत, गीत, अभिनय, नृत्य तथा वैयक्तिक एवं भ्रुतिनिष्ठोपकरणों को अपनाए।<sup>181</sup> बंगलर, गोर्डन फ्रेम, मेयरहोर्ड, ब्रेट, पिस्केटर, आर्ताउड आदि नाट्य-शास्त्रियों, नाटककारों एवं रग-निर्देशकों ने अपने-अपने ढंग से सम्पूर्ण नाट्य की व्याख्या की अवश्य है, किन्तु इस गोष्ठी के पूर्व इस पर सामूहिक रूप से पहले विचार नहीं किया गया था। अधिकांश विद्वानों ने उपर्युक्त परिभाषा से कम-बेश रूप में सहमति प्रकट करते हुये सम्पूर्ण नाट्य के दो पहलुओं का निर्देश किया : (१) इस नाट्य में सम्पूर्ण सामाजिको का योगदान अपेक्षित है तथा (२) नाट्य के विविध उपादानों-शब्द (गद्य एवं पद्य में), गीत, नृत्य, संगीत तथा रंगस्थल (रगदीपक, रंग-मञ्चा आदि) का प्रभावी एकीकरण आवश्यक है। इन दोनों पहलुओं को मिलाकर गोष्ठी के प्रथम प्रस्ताव में इसकी जो अन्तिम परिभाषा निश्चित की गई, वह इस प्रकार है : 'अपनी सर्वाङ्गपूर्ण सम्पूर्णता में यह एक ऐसी नाट्याभिव्यक्ति है, जिसमें बोद्धिक एवं कौतुहलपूर्ण इच्छा की पूर्ति के लिए कलात्मक रूप से एकीकृत ढंग से प्रत्येक भाषण का उपयोग किया जाता है। इस प्रकार का नाट्य सर्वाधिक व्यक्तियों के लिये सम्प्रेषणीय होता है।'<sup>182</sup>

उपर्युक्त परिभाषा का विस्तार करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि इसमें रगमंच के तीनों मुख्य उपादानों-नाटक, अभिनय तथा रगशाला के सम्मिश्रण अथवा एकीकरण (इंटीग्रेशन) की चेष्टा सुलभित है। इस नाट्य-पद्धति को अपना कर एक नये प्रकार के नाटक, नयी अभिनय-पद्धति, नये प्रकार के मंच और रंगस्थल की उद्भावना की जा सकती है। पश्चिम में इसके बीज अमेरिका की संगीतात्मक मुहासिका में पाये जाते हैं, जो संगीत, नृत्य तथा अतिशय दूर-प्रदर्शन पर आधारित एक अमर्यादित संगीतिका (एक्स्ट्रावेगंज) है।<sup>183</sup> पूर्व में भारत, चीन, जापान, हिन्दुगिरा, थाईलैण्ड आदि देशों का पुरातन नाट्य इस दृष्टि से एक सम्पूर्ण नाट्य कहा जा सकता है। भारत और एशिया के अन्य देशों के इस नाट्य में काव्य, संगीत, नृत्य तथा अभिनय के साथ सामाजिक तथा अभिनेता को निकट लाने वाले रग-स्यापत्य तथा संवाद-वाचन, स्थान और समय की जमिज्यक्ति की निजी रुझानों का समाहार

रहता है। इस नाट्य की अभिनय-पद्धति में रीतिबद्धता तथा नाट्यधर्मी रीतियों एवं रुढ़ियों का प्राधान्य है। भारत में भारत के प्राचीन नाट्य की सम्पूर्णता पर विचार व्यक्त करते हुए स्पष्ट घोषणा की है कि ऐसा कोई ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, योग या कर्म नहीं है, जो इस नाट्य में न हो।<sup>100</sup> पश्चिम की आधुनिक अभिनय-पद्धति पूर्वी पद्धति की इन विशेषताओं से न केवल आकृष्ट हुई है, बरन् प्रभावित भी होती जा रही है।

उपयुक्त परिभाषा में एक दोष भी है। कोई भी नाट्य या रंगमंच हो, सर्वाधिक सम्प्रेषणीयता उसका लक्ष्य हो सकता है, किन्तु उसे उसकी सम्पूर्णता या कला की धेड़ता की कसौटी नहीं माना जा सकता। सम्भव है, अत्यधिक लोकप्रिय नाट्य भी कला-मूल्यों से हीन हो, अतः लोकप्रिय (सम्पूर्ण) नाट्य को उदात्त (कैलसिकल), प्रयोगात्मक अथवा किसी भी अन्य प्रकार के नाट्य के साथ सह-अस्तित्व बनाये रखना चाहिए।

आधुनिक अभिनय-पद्धति प्रगति के जिस सोपान पर आज आरुढ़ है, नाट्याचार्य भारत की अभिनय-पद्धति अब से लगभग सत्रह-अठारह सौ वर्ष पूर्व पहुँच चुकी थी। भारत में चतुर्विध अभिनय के दो अंगों—आंगिक और वाचिक अर्थात् अङ्ग-वेष्टाओं और शब्दों आदि के संयोग से चित्राभिनय-पद्धति का बड़े विस्तार से वर्णन किया है।<sup>101</sup> इस चित्राभिनय में विभिन्न मुद्राओं, अंगहारों, गति-प्रचार आदि के द्वारा विविध प्रकार की भावाभिव्यक्ति, संकेत और बाल, शब्दों की पुनरावृत्ति द्वारा भय, क्रोध, शोक आदि भावों की व्यञ्जना, सम्भावण के विविध प्रकार आदि का समावेश है। सम्भावण के चार प्रकारों में से आकाश-भाषित और जनान्तिक आवाज के युग के लिए अप्राकृतिक समझे जाने लगे हैं, किन्तु आत्म-गति (स्वगत) और अपवाचिक (बान में गुप्त वार्ता) का आज भी सफलता के साथ उपयोग किया जा सकता है। मुद्राओं आदि को हठ, पारम्परिक, नृत्योपयोगी आदि कह कर भले ही उनकी खेधा की जाय, किन्तु यह तो मानना ही पड़ेगा कि भावाभिव्यञ्जन की भारतीय पद्धति अत्यन्त विकसित और प्रौढ़ रही है। यदि आज भी भावाभिव्यञ्जन की इन कमरमक एवं नाट्यधर्मी सीमाओं को ग्रहण कर अभिनय किया जाय, तो वह वास्तव में स्वाभाविक अभिनय की कोटि में ही रखा जाएगा। इसके लिए प्रत्येक उपस्थापक (प्रोड्यूसर) और निर्देशक (डाइरेक्टर, जो एक प्रकार से सहायक प्रोड्यूसर ही होता है)<sup>102</sup> के लिए नाट्यशास्त्र का सम्यक् ज्ञान होना आवश्यक है।

आधुनिक आहार्य . आधुनिक युग में विज्ञान, प्रौद्योगिकी और सभ्यता के विकास के कारण आहार्य के क्षेत्र में आधुनिक अभिनय-पद्धति भारत की पीछे छोड़ आई है और यह स्वाभाविक भी है। युग के साथ युग-धर्म बदलता है और तदनुसार आधुनिक आहार्य भी बदला और विकसित हुआ है। आधुनिक आहार्य के तीन प्रमुख अङ्ग हैं : अङ्ग-रचना, वेगभूषा और अलकरण।

(१) आधुनिक अङ्ग-रचना (रूप-सज्जा) यद्यपि आधुनिक अङ्ग-रचना अथवा रूप-सज्जा अपने में एक पूर्ण कला एवं विज्ञान का समन्वय है, तथापि भारत को अङ्ग-रचना के मूल-सिद्धान्तों का अब से लगभग सत्रह-अठारह सौ वर्ष पूर्व भी पूरा वैज्ञानिक ज्ञान था। उस समय यूनान में चरित्राभिव्यञ्जन एवं भाव-प्रदर्शन के लिए तर्ज-तर्ज के चेहरे या मुक्तियों का प्रयोग किया जाता था। भारत में भी चेहरे का प्रयोग किया जाता था, परन्तु उनका उद्देश्य भावाभिव्यञ्जन नहीं, विशिष्ट चरित्रों, यथा राक्षस, दैत्य, वानर आदि का प्रदर्शन मात्र करना होता था। भावाभिव्यञ्जन के लिये विविध मुख-मुद्राओं एवं सूक्ष्म सार्वत्रिक भावों के प्रदर्शन पर जोर दिया जाता था। अङ्ग-रचना द्वारा सम्भवतः पात्र के देश, जाति, रंग-रूप आदि का ज्ञान कराना ही अभिप्रेत समझा जाता था। मुख की रूप-सज्जा द्वारा भावाभिव्यक्ति पर अधिक जोर नहीं दिया जाता था। आधुनिक रूप-सज्जा इस दृष्टि से बहुत आगे बढ़ चुकी है। विशिष्ट चरित्रों की रूप-सज्जा से ही किसी व्यक्ति के बृद्ध अथवा प्रौढ़ होने, प्रसन्न-चित्त अथवा क्रोधी होने, नाविक या दास होने का बोध हो जाता है। दूसरे, भोषक रूप-सज्जा से युवक को बृद्ध, दोनों आँख बाँधे को अन्धा, सम्पन्न को गिबारी बनाया जा सकता है। इसके लिये उपयुक्त रंगों के सम्मिश्रण, आलोक एवं

छाया का मान, शरीर-विज्ञान के अन्तर्गत मुख की माम-मैसियो एवं अस्थियों का अध्ययन, मनोविज्ञान के अन्तर्गत भावों के उतार-चढ़ाव के लिये रेखाओं एवं क्षुरियों के घुमावों की अभिज्ञता आवश्यक है। रूप-सज्जा करने के पूर्व उसे यह भी जान लेना आवश्यक होता है कि किस प्रकार या रंग की रंगदीप्ति में रूप-सज्जा के लिये कौन-कौन-से हल्के या गहरे, मूल या मिश्रित रंगों का प्रयोग करना पड़ेगा।

आधुनिक रूप-सज्जा का मूलधार ग्रीज-पेण्ट है, जिसका आविर्भाव सन् १८७३ ई० में हुआ। ग्रीज-पेण्ट ने रूप-सज्जा के इतिहास में क्रांति उपस्थित कर दी है। इसके द्वारा अपेक्षाकृत स्थायी ढंग की वास्तविक, कलापूर्ण एवं वैज्ञानिक रूप-सज्जा सम्भव हो सकी है। इसमें द्वारा रंगों की कलापूर्ण मिलावट के बाद पाउडर लगाने से मानवीय मांस का प्राकृतिक रंग उभर आता है, जिसमें रूप-सज्जा की स्वाभाविकता बढ जाती है। पुनश्च, यह चर्म को कोई हानि नहीं पहुँचाता। आधुनिक रूप-सज्जा पश्चिम की देन है।

उन्नीसवीं शती के उत्तरार्ध में जब ग्रीज-पेण्ट का आविष्कार नहीं हुआ था, रूप-सज्जा रंग के सूने चूर्ण से अथवा जल में उसे घिस या मिलाकर की जाती थी। उन दिनों रूप-सज्जा के लिये (१) खडिया, गेरू, पीली मिट्टी और कोदला, (२) मुर्दागश्च, मिर्दूर एवं काजल या काला रंग अथवा (३) जिक आक्साइड, मुर्जी, प्योरिया और काले रंग में की जाती थी। रूप-सज्जा के पिछले दोनों नुस्खे व्यावसायिक मण्डलियों द्वारा उपयोग में लाये जाते थे। गाँवों तथा नगरों में दूर की व्यावसायिक मण्डलियों द्वारा खडिया, गेरू आदि द्वारा ही काम चला लिया जाता था। ग्रीज-पेण्ट के आधार पर रूप-सज्जा की प्रणाली केवल अत्यन्त माधन-मम्पन्न, विकसित एवं आधुनिकतम नाट्य-सन्ध्याओं द्वारा ही काम में लाई जाती है।

ग्रीज-पेण्ट लम्बी पतली छडियों के रूप में उपलब्ध है। यह रंग शीघ्र और वनस्पति तेल में बनाया जाता है। यो ये ग्रीज-पेण्ट लगभग पचास विविध रंगों के होते हैं, परन्तु मुख्य इनमें तीन मूल रंग—लाल, पीले और नीले तथा दो तटस्थ अथवा नकारात्मक रंग—सफेद और काले हैं, जिनके संयोग अथवा मिश्रण से अनेक प्रकार के रंग उत्पन्न किये जा सकते हैं। मानवीय मांस का रंग भी मिश्रित रंग है, जो स्त्री-पुरुषों की स्वाभाविक मुख-कान्ति को उभारने में बड़ी सहायता देता है।

ग्रीज-पेण्ट के प्रत्येक रंग की अपनी एक संख्या होती है और उसका मुख्य उपयोग उसी के साथ अंकित होना है, जिससे नव-मिलिये रूप-सज्जाकारों को बड़ी सहायता मिलती है। स्त्रियों के मुख के लिये प्रायः संख्या १ से लेकर सं० ३ तक के गुलाबी रंगों का और पुरुषों के मुख के लिए सं० ३ से लेकर सं० २० तक अनेक गुलाबी, लाल, भूरे, पीले, ग्रे, काले और श्वेत रंगों का उपयोग किया जाता है।

इनके साथ ही कपोलों के रंग को उभारने के लिये 'रूज', रेखाओं को स्पष्ट बनाने के लिए 'लाइनर' तथा भौं और ओंठों की रेखाओं को व्यक्त करने के लिये भौं और ओंठों की पेंसिलों की आवश्यकता होती है। सं० १, २, ३ और ४ का कारमाइन रंग (एक प्रकार का वैजनीपन लिए लाल रंग) स्त्रियों के कपोलों पर रूज लगाने और ओंठ रंगने के काम में लाया जाता है सं० १, २, ३ और ४ का नारंगी रंग पुरुषों के कपोलों पर लगाया जाता है। आँखों के नीचे की रेखाओं तथा मुँह के छायालोक को स्पष्ट बनाने के लिये ग्रे, नीले और भूरे रंगों के लाइनर काम में आते हैं। मोँहों और बरोनियाँ बनाने के लिए काले या भूरे रंग की पेंसिल या लाइनर आता है। लाइनर भी एक प्रकार का ग्रीज-पेण्ट है, जिसकी छड़ी ग्रीज-पेण्ट की छड़ी की अपेक्षा बहुत पतली होती है।

पलकों पर पड़ने वाली छाया को बरञ्च अथवा रंग-दीप्ति के विशिष्ट रंग के सन्दर्भ में अभिव्यक्त करने के लिए पलकों को नीले, हरे, भूरे या वैजनी रंगों से रंगना आवश्यक होता है।

रूप-सज्जा दो प्रकार की होती है—पहली वह, जिसमें मुख की प्राकृतिक विशेषताओं अथवा परम्परागत आकृति को, बिना उसमें कोई परिवर्तन किये, उभारा जाता है अर्थात् प्राकृतिक रूप-सज्जा और दूसरी वह, जिसमें

चरित्र की विशेषताओं, वेग-भूषा के रस अथवा रग-दीप्ति के कारण मूल आकृति में परिवर्तन करने की आवश्यकता होती है अर्थात् शोधक रूप-सज्जा।

प्राकृतिक रूप-सज्जा भी दो प्रकार की होती है—एक वह, जिसमें मूल रगों को बिना किसी दूसरे रग में मिलाए मुख की रूप-सज्जा की जाती है और दूसरी वह, जिसमें रूप-सज्जा को अपेक्षाकृत अधिक प्राकृतिक बनाने के लिये दो या अधिक रगों का सम्मिश्रण किया जाता है। उदाहरण के लिए स० ५ और ९ के रगों के सम्मिश्रण से स० ३३ के समान रग बनाया जा सकता है। उसी प्रकार स० २३ क्रोम और स० ९ के रग मिलाने से भी स० ३३ के समान रस तैयार हो सकता है। किसी तरुणी की स्वाभाविक मुखकान्ति को प्रकट करने के लिये मूल रूप-सज्जा की अपेक्षा सम्मिश्रित रूप-सज्जा अधिक उपयोगी है। इसके लिए स० ५ और स० १३ को बराबर-बराबर मिला कर मुख पर लगाना चाहिए, जिससे क्रीम रस उभर आए। इसके ऊपर स० ९ या ३ का रग बहुत हल्का लगाना और मलना चाहिए, जिससे प्राकृतिक कान्ति निखर आये।

प्राकृतिक रूप-सज्जा रूप-सज्जा किसी भी प्रकार की हो, दो बातों का ध्यान रखना अत्यावश्यक है : १—मुख को गुनगुने पानी और साबुन से धोकर रोयेदार तौलिये से मुख वा पानी भली प्रकार मुखा लिया जाय, जिससे मुख की गहरी लेल आदि छूट जाय, और २—जैसे-जैसे को केसजाल अथवा सिर पर हफाल या रिवन बाँध कर मुख से अलग कर दिया जाय, जिससे ग्रीज-पेण्ट या पाउडर वालों में न लगे। पुष्पों के लिए दाढ़ी बनाकर मुख धोकर साफ कर लेना आवश्यक है। इसके बाद कोल्ड-क्रीम लगा कर अवशिष्ट गहरी, पसीने और चिकनाई को साफ कर लेना चाहिए और मुख को पुनः रोयेदार तौलिये से पोछ लेना चाहिये। इसमें चर्म-रश्म भर जाते हैं और ग्रीज-पेण्ट समरूप से लगाने में सुविधा होती है।

तरुणी को वाछित कोटि के लावण्य के लिए स० २३ अथवा उसमें स० १३ का दत्ताम मिला कर अथवा स० २३ में क्रोम का दत्ताम मिला कर पहले कुछ लकीरों साथे पर, एक-एक लकीर नाक के अगल-बगल और प्रत्येक कपोल पर कुछ लकीरें तथा चिबुक के चारों ओर एक लकीर तथा चिबुक के नीचे के भाग में कुछ लकीरें लगा दी जाय। रग की इन रेखाओं को उँगलियों से मिलाया जाय, जिससे रग सर्वत्र समरस हो जाय। रग को इस प्रकार मिलाया जाय कि मिलावट ऊपर वालों की ओर बढ़े, किन्तु रस बालों में न लगे और न मिलावट का ही कुछ पता चले। आँखों के नीचे के गटों में नीचे की बरोनियाँ तक यह मिलावट आनी चाहिए। रग की मिलावट कानों के पीछे और गर्दन के चारों ओर भी उचित मात्रा में होनी चाहिए।

आधार-स्वल्प पेण्ट के उपयोग के बाद कपोलों पर हज—कारमाइन २—लगाया जाता है। हज एक प्रकार का 'माइनपोस्ट' है, जो प्रेक्षक की आँखों से मुख के उस भाग की ओर आकृष्ट करता है, जहाँ वह लगाया जाता है और वह न केवल मुख के सर्वोत्कृष्ट अंश को उभारता है, उसकी रेखाओं को भी स्पष्ट बनाता है।<sup>11a</sup> हज कपोल-अस्थि के घुमाव के अनुसार चन्द्राकार लगाया जाता है और मिलावट द्वारा ऊपर आँखों के किनारे और कनपटी तक और नीचे कपोलों को घेरते हुए इस प्रकार चारों ओर फैला दिया जाता है कि मिलावट का जोड़ न प्रकट हो। इसके बाद छाया और आलोक का प्रभाव उत्पन्न करना चाहिए।

इसके बाद ओठों और आँखों की सज्जा की जाती है। प्रायः हज से ही अथवा लिपस्टिक या ओठों की पेंसिल से ओठ रंग दिये जाते हैं। ऊपरी ओठ का रस नीचे के अंश में अपेक्षाकृत गहरा होना चाहिए। कुछ विशेषज्ञों का मत है कि ओठों को मुख पर पाउडर लगा लेने के बाद रचना चाहिये।<sup>11c</sup>

यदि आँखों की उपयुक्त सज्जा न की जाय, तो सुन्दरतम आँखें भी, रग-दीप्ति में रगहीन, छोटी और निष्प्राण प्रतीत होने लगती हैं।<sup>11b</sup> ऐसी दशा में रूप की कोटि और चमक के रस को ध्यान में रख कर पलकों को हल्का या गहरा नीला, भूरा या हरा रँगना होता है। साथ ही बरोनियों को केसों के रस के अनुकूल भूरा या

काला बनाना चाहिये । भौहो को भी तदनुसार धनुषावनार और बड़ा बनाना चाहिए । बरीनियों और भौहो को प्रायः पानी के रंगों से रंगा जाता है । बरीनियाँ और भौहे भी पाउडर लगाने के बाद रंगी जानी चाहिए ।

अन्त में ग्रीज-पेण्ट को सुखाने और स्थिर बनाने के लिए मुख पर 'व्हेडिंग पाउडर' लगाया जाता है । यदि व्हेडिंग पाउडर न हो, तो रूप-सज्जा के अनुरूप तीन-चोयाई वैजनी पाउडर में एक-चोयाई प्राकृतिक पाउडर अथवा कुछ राकोल पाउडर मिला कर लगाना चाहिए । पाउडर फूल (पफ) द्वारा मुख पर थपथपा कर लगाना चाहिए, जिससे आधार-स्वरूप लगा पेण्ट सराब न हो । पाउडर जानों पर, कानों के पोछे और गर्दन पर सर्वत्र मली प्रकार लगाया जाना चाहिए । अतिरिक्त पाउडर कुछ समय बाद किसी हल्के कपड़े से पोछ देना चाहिए । मुख-सज्जा को अन्तिम रूप देने के लिए ओठों, भौहों और बरीनियों को रंगा जाता है ।

गुरुपों की रूप-सज्जा में आधार का ग्रीज-पेण्ट बदल कर स० ३३ हो जाना है । देश-जानि के अनुरूप पेण्ट का रंग पीला, भूरा या काला भी हो सकता है । गोरे बंगालों पर सख्या ९ के रंग के माथ कागमाइन ३ का प्रयोग किया जाता है । भौहों और बरीनियों के रंग पात्र की शेष सज्जा के अनुरूप रंगे जाते हैं । ओठों को हल्के कारमाइन ३ में रंगा जाता है—ऊपरी ओठ कुछ गहरा और नीचे का कुछ हल्का । सबसे अन्त में पाउडर का प्रयोग किया जाता है । बरीनियों और भौहों पर में पाउडर मली भाँति पोछ देना चाहिए । आवश्यकता होने पर उन्हें पुनः पानी के रंग में रंग भी देना चाहिए ।

रूप-सज्जा को ब्रोंड नीम लगा कर हटाया जाता है । दूसरा तरीका यह भी है कि मुख पर थोड़ा मा और पाउडर लगा कर मावुन और गरम पानी में मुख धो दिया जाय ।

शोधक रूप-सज्जा . मुख के कुछ अंग उभरे हुए, कुछ दबे हुए और कुछ सम होने हैं । अवस्था के अनुसार कहीं कुछ रेखाएँ, तिकुटने अथवा झुरियाँ भी होती हैं । प्रेशक दिन के प्रकाश में मुखाकृति, उसके आलोकिता एवं छाया-स्थलों को देखने का अध्यस्त होता है । ठीक यही प्रभाव मुख पर शीर्ष-प्रकाश के पड़ने पर उत्पन्न होता है और प्रेशक मुख के आलोकि-एव-छाया-स्थलों में कोई नवीनता का आभास नहीं पाता । परन्तु मच पर प्रायः पाद-प्रकाश की अधिकता रहने से शीर्ष-प्रकाश दब-सा जाता है । फलस्वरूप मुख के छायालीक के स्थल उलट कर एक नवीनता पैदा कर देने हैं । इस विपरीत छायालीक को हल्का बना कर प्राकृतिक तथा नित्य जीवन में जाने-पहचाने छायालीक का सूजन करना पड़ता है । इसे शोधक रूप-सज्जा कहते हैं । इसमें छायालीक का इस प्रकार नियोजन किया जाता है कि मुखाकृति मही जान पड़े अथवा उसमें मुधार हो और भावाभिव्यजन में परिवर्तन उपस्थित करे अथवा आते हुए बुढ़ापे को व्यक्त करे । चरित्रों की रूप-सज्जा में शोधक रूप-सज्जा का विशेष महत्त्व है ।<sup>100</sup>

शोधक रूप-सज्जा के लिए मुख को तीन बराबर भागों में बाँटा जा सकता है—माथा, भौहों के नीचे से नाक तक तथा नाक के नीचे से चिबुक तक । छाया और आलीक के सहारे माथे को चौड़ा, पतला या छोटा बनाया जा सकता है । कनपटी पर आधार-स्वरूप पेण्ट हल्का करने लगाने से माथा चौड़ा और कनपटी पर पेण्ट गहरा करके छायाभास दे देने से माथा छोटा हो जायगा । इसी प्रकार छोटी नाक की अस्थि पर स० १३ या सख्या ५ के रंग से आलोकाभास दे देने से उसे लम्बा अथवा लम्बी नाक की उसके कोणीय भाग पर गहरे पेण्ट से छाया-भास दे देने में छोटा बनाया जा सकता है ।

ओठों के किनारों को ऊपर उठा देने से मुखाकृति आकर्षक और प्रफुल्ल दीवती है, परन्तु यदि उन्हें नीचे झुका दिया जाय तो उदसीनता, विपाद या निराशा का द्योतन होता है । क्षिणजतलीय किनारों में क्षान्तिप्रियता, गम्भीरता और विनय की भावना परिलक्षित होती है । इस प्रकार मुख की अनुरूप रूप-सज्जा से अनुकूल चारित्रिक एवं मानसिक अभिव्यक्ति दी जा सकती है । ओठों की रेखाओं को बड़ा देने से मुख बड़ा परन्तु चेहरा छोटा लगता है । इसके विपरीत रेखाओं को मरुचित कर देने से मुख छोटा और चेहरा बड़ा लगने लगता है । बरीनियों और

आँखों के बाहरी किनारों को धड़ा कर आँखों को बड़ा बना कर दिखाया जा सकता है ।

चूँकि शोधक रूप-सज्जा का प्रयोग विशेषकर चरित्रों की रूप-सज्जा के लिये होता है, अतः हाथ और पैरों की सज्जा की ओर भी पूरा ध्यान देना चाहिए । गर्दन, कंधों आदि के लिए मीज-वेष्ट और पाउडर अथवा कोल्ड क्रीम और मानव-मांसोपम पाउडर का प्रयोग पर्याप्त होता है, परन्तु हाथों के लिए वे उपयुक्त नहीं हैं । इसके लिए जलीय पाउडर अथवा 'वेट ड्राईट' का प्रयोग वांछनीय है, क्योंकि इसमें चर्म का रंग समरस भाता है और वह मण्डों आदि की रगड़ से नहीं छूटता । जलीय पाउडर भी कई रंगों में आता है । जलीय पाउडर के सूख जाने पर उसे धीरे-धीरे हथेली से मल देना चाहिए, जिसमें चमड़ी का प्राकृतिक रंग निखर आता है । परन्तु दासी, ग्राम-वाला या श्रमिक के हाथ श्वेत में लाल होते हैं, अतः उन्हें उक्त पाउडर में रंगने की आवश्यकता नहीं । सूखा रूज स्थान-स्थान पर लगा कर श्रमकलान्त हाथों का प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है ।

अस्वस्थ व्यक्ति के हाथ मटमैले पीले रंग से और उँगलियों तथा अँगुठों के बगल भूरे या ग्रे रंगों से रंगे जा सकते हैं । साथ ही उभरी हुई नमों नीले या ग्रे रंग में दिखलाई जानी चाहिए । बूढ़ व्यक्ति की उँगलियों पर २० ६ या ८ में छायाशाल देकर उन्हें पतला दिखलाया जा सकता है और नील रंग में उठी हुई नमों दिखला कर स्वाभाविकता का सृजन किया जा सकता है ।

दूसरी प्रकार बालों के रंग बदलने, दाँतों की सफेदी या कालिमा आदि के द्वारा भी चारित्रिक विशेषताएँ उत्पन्न की जा सकती हैं । बूढ़ व्यक्ति के केश, दाढ़ी और चूँछों को रंग बदल कर सफेद या भूरा दिखाया जा सकता है । साथ ही, भीहरी और बगीचियों के रंगों को बदलना नहीं भूलना चाहिए । नकली नेश, दाढ़ी, मूँछ आदि का भी उपयोग किया जा सकता है । नथली दाढ़ी-मूँछ 'क्रेप हेयर' से बनाए जाते हैं । सामने के कुछ दाँतों को सफेद और शेष को काला रंग कर उसके सड़े हुए दाँतों का बोध कराया जा सकता है । माँसे और कपीलों की भुर्रियों से बढते हुए बुढ़ापे की व्यञ्जना सजीव हो उठेंगी । इस प्रकार की भुर्रियों या भिक्कुडनों के प्रदर्शन के लिये रूप-सज्जा-कार को शरीर-रचना का पर्याप्त ज्ञान होना चाहिए । इस प्रकार शोधक रूप-सज्जा कलाकार को चरित्र के कलेवर में पहुँचा देती है, परन्तु इस रूप-सज्जा के साथ तद्रूप होने के लिए उसकी वाणी और कार्य-व्यापार भी तदनुकूल होने चाहिए । रूप, वाणी और कार्य-नीति के आनुपातिक समन्वय में ही कलाकार की सफलता निहित है ।

**रंगीन आलोक और रूप-सज्जा** . कोई भी रंगीन मंच-आलोक अपने में अपूर्ण होता है और वह दिन के श्वेत प्रकाश की तुलना नहीं कर सकता । दिन के प्रकाश में मुख की जो छाया और आलोक होते हैं, वे शुद्ध और प्राकृतिक होते हैं । रंगीन आलोक अथवा पाद-प्रकाश या बिन्दु प्रकाश में छायालोक का मूल्य बदल जाता है और शोधक रूप-सज्जा द्वारा उन्हें उनका सही मूल्य प्रदान करना पड़ता है ।

किन्ती भी रंग के समन्वय में दो प्रारम्भिक तथ्यों की जानकारी आवश्यक है :

(१) तीन मूल रंगों—लाल, पीले और नीले से मिल कर श्वेत रंग बनता है, अतः कोई भी एक रंग अपने में पूर्ण नहीं है । लाल रंग इसलिए लाल जान पड़ता है कि श्वेत रंग में से पीले और नीले रंग निकाल दिये गये हैं । इसी प्रकार श्वेत में से लाल और पीला निकाल देने में नीला रंग प्राप्त होगा ।

(२) रंग कोई ऐसी वस्तु नहीं है, जो पदार्थ का अपना अपरिवर्तनीय गुण हो । श्वेत रंग के अलावा किसी अन्य रंग के आलोक में पदार्थ का रंग बदल जायगा । लाल पदार्थ हरे आलोक में काला दिखलाई पड़ेगा । इसी प्रकार पीले और नारंगी रंग लाल आलोक में काले हो जायेंगे । श्वेत रंग पर जिस रंग का आलोक पड़ेगा, वह उसी रंग को धारण कर लेगा । लाल आलोक से नीला रंग गहरे ग्रे रंग का हो जाता है ।

प्रथम विधि को ऋणात्मक विधि और दूसरी को योगात्मक विधि द्वारा रंग का समिश्रण कहते हैं । ऋणात्मक विधि में किसी भी रंग की उपलब्धि श्वेत रंग में से उसके पूरक रंग को निवाल देने से होती है, जबकि



योगात्मक विधि में दो या अधिक मूल या पूरक रंगों के योग से तीसरे रंग की उपलब्धि होती है। वर्णक्रम के तीनों मूल रंगों—लाल, पीले और नीले के सम्मिश्रण से रंगों की उपलब्धि होगी, जबकि उन्हीं रासायनिक रंगों से रंगों की जगह गहरा ग्रे या काला रंग बनेगा। इसका कारण यह है कि रासायनिक रंग कितने भी शुद्ध बनाये जायें, वर्णक्रम के रंगों की-सी शुद्धता उनमें नहीं आ पाती।

मंच पर प्रायः इसी योगात्मक मिलावट का ही उपयोग किया जाता है। विभिन्न रंगों के आलोकों के साथ रूप-सज्जा में किन रंगों और पाउडरों का उपयोग करना चाहिये, इसके सम्बन्ध में पाश्चात्य रूप-सज्जाविदों ने विस्तार में विचार किया है। एक रूप-सज्जाविद्<sup>११</sup> ने विभिन्न आलोकों के साथ जो रूप-सज्जा दी है, वह नीचे की सारिणी में दी जा रही है—

प्रमुख आलोक	आधारगत शीज पेंट	रङ्ग	पलकों का रंग	आँठों का रंग	पाउडर का रंग
१. हरा	नीम सं० २½ एवं क्रोम	कारमाइन २	हरापन लिये नीला	मध्यम लाल	राक्षील
२. नीला	नीम सं० २½ एवं ५	नारंगी	मुनहला भूरा	हल्का लाल	—बही—
३. हरा	म० २½	कारमाइन ३	बैजनी या नीला	गहरा लाल	प्राकृतिक
४. बैजनी	नीम सं० २½ एवं ५	नारंगी	हरा	नारंगी	राक्षील
५. पीला	म० २½	कारमाइन २	गहरा नीला	मध्यम लाल	प्राकृतिक

उपपुक्त रूप-सज्जा प्रस्तावित आलोक-रंगों के समान रंग वाले वस्त्रों के साथ भी उपयुक्त होगी। इस संबंध में यह उल्लेखनीय है कि रंग-दीप्ति तीव्र हो अथवा वस्त्रों के रंग गहरे हों, तो अपेक्षाकृत अधिक गहरी रूप-सज्जा की आवश्यकता होगी।

सामान्य विद्युत्-प्रकाश में पीला रंग हल्का पीला या सफेद-सा लगने लगता है। शुद्ध लाल रंग अपेक्षाकृत अधिक चमकीला और गहरा मालूम होता है। कारमाइन का बैजनीपन कम होकर शुद्ध लाल रंग बनने लगता है। नीला रंग विद्युत्-प्रकाश में नीली किरणों के अभाव के कारण हल्का पड़ कर ग्रे रंग का हो जाता है, परन्तु हरा रंग अपेक्षाकृत अधिक हरा जान पड़ता है। इन बातों को दृष्टि में रख कर ही रूप-सज्जा में प्रयुक्त रंगों की गहरा या हल्का बनाना चाहिये, जिससे विद्युत्-आलोक के प्रभाव की समन्वित किया जा सके।

रंगीन आलोक चमक की दृष्टि में दो प्रकार के होते हैं : उष्ण और शीत। उष्ण रंग हैं—पीला, नारंगी और लाल और शीत रंग हैं—हरा, नीला और बैजनी। लाल और गहरे-पीले रंग आक्रामक होते हैं और जिन रंगों पर पड़ने हैं, उनके प्रभाव को प्रायः नष्ट कर देते हैं। लाल आलोक में हरा रंग काला और नीला रंग गहरा ग्रे रंग का हो जाता है। इसमें मासोपम रंग नीम रंग का और नीला रंग हल्के ढंग का देना चाहिए। लाल आलोक में लाल रंग की चमक बढ़ जाती है। गहरे पीले आलोक में हरे और नीले रंग गहरे ग्रे रंग के तथा मासोपम रंग और लाल रंग कुछ नारंगी रंग के हो जाते हैं। इसमें हल्के गुलाबी रंग का आधार देकर पलक नीले और वरोनिया काली बनानी चाहिए। हल्के पीले और गुलाबी रंगों से अन्य रंगों में प्रायः परिवर्तन नहीं होता। इन आलोकों में लाल रंग हल्का नारंगी हो जाता है तथा नीले और हरे रंगों की चमक कुछ फीकी पड़ जाती है।

नीले आलोक में बफोलों पर रङ्ग और पलकों पर रंग नहीं लगाना चाहिए। इस आलोक के बदलने पर

रुज आदि का प्रयोग किया जा सकता है ।

अन्त में यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि किसी भी प्रकार की रूप-सज्जा का उद्देश्य आलोक-चित्रिय परिपूर्णता नहीं, बल्कि एक अन्तिम, एक आभास उत्पन्न करना है । इस आभास को पूर्ण बनाने में एक ओर कलाकार की वाणी और कार्यव्यापार और दूसरी ओर सामाजिक की अपनी कल्पना और सत्कार भी सहायता करते हैं । रूप-सज्जा कितनी भी पूर्ण क्यों न हो, यदि उसके अनुरूप कलाकार का आचरण या संवाद नहीं है और उससे प्रेक्षक के सहो सत्कार न जागृत हो, तो वह रूप-सज्जा निष्फल समझी जाएगी । वृद्ध की रूप-सज्जा में आलोक-चित्रिय परिपूर्णता न होने पर भी प्रेक्षक अपनी कल्पना और सत्कार से मंच पर वृद्ध की मयार्थ रूप में देवता है, अतः रूप-सज्जा करते समय इस तथ्य की उपेक्षा नहीं की जानी चाहिए ।

(२) आधुनिक वेश-भूषा वेश-भूषा के जो सिद्धान्त भरत ने स्थिर किये थे, यद्यपि वे आज भी उतने ही सत्य हैं, फिर भी समय के व्यवधान के साथ भारतीय सस्कृति ने विकास के अनेक मोड़ लिये हैं और वस्त्र-चयन की दृष्टि और शक्ति में परिवर्तन पश्लित हुए हैं । गति की दृष्टि में जब हम बैलगाड़ी के युग में निकल कर जेट, अतिस्वन विमान अथवा अन्तरिक्ष-यात्रा के युग में प्रविष्ट हो चुके हैं, तब वस्त्र-चयन की दृष्टि में कोई परिवर्तन न हो, वह कैसे सम्भव होगा । फिर भी भारतवर्ष इतना बड़ा देश है कि जो वेगभूषा लगभग २००० वर्ष पूर्व प्रचलित थी, आज भी उसके अवशेष किसी-न-किसी रूप में वर्तमान हैं । जिस प्रकार के लहंगे, अँगिया और दुपट्टा उस समय की भारतीय नारी पहनती थी, राजस्थानी स्त्री ब्राज भी उसी वेश-भूषा में देखी जा सकती हैं । उत्तरीय (दुपट्टे) ने विकसित होकर 'ओढ़ने' का रूप ले लिया है, जो समृद्धि और मोभाग्य का प्रतीक समझा जाता है, लेकिन इसके विपरीत दुकूल-पट्टिका का प्रयोग वस्त्रों के इतिहास में प्रार्थनात्मक बन कर रह गया है । आज कोई भी स्त्री स्नानों की दुकूल-पट्टिका में बँध कर सभ्य समाज में प्रवेश नहीं पा सकती । लहंगा पेटीकोट का और अँगिया 'बाड़ी' का रूप धारण करके आज भी अपनी प्राचीनता मिट कर रही है । दुपट्टा उसी रूप में अथवा ओढ़नी, ओढ़ना या चुम्पी के रूप में आज भी वर्तमान है ।

पुरुष-वर्ग का वस्त्र भी अपनी प्राचीन परम्परा का अनुकरण कर आज भी देश में विद्यमान है । पुराने लोगों अथवा सस्कृतज्ञ दिष्ट वर्ग में आज भी वह वेगभूषा लोकप्रिय है । घोती, अँगरेखा या मिर्जई तथा रेगमी दुपट्टे में वे आज भी आत्मगौरव का अनुभव करते हैं, परन्तु पुरुष-वर्ग की वेगभूषा सतत परिवर्तनशील होकर बाह्य प्रभावों को ग्रहण करती रही है । सबसे पहले यहाँ यूनानी आए, फिर मुसलमान और यूरोपवासी । यूनानी भारतीय सस्कृति के साथ एकाकार हो गये और उन्होंने न केवल हिन्दू धर्म और दर्शन को अपनाया, अपने नामों का भारतीय सत्कार भी किया और यही की वेगभूषा उन्होंने अपना ली । इस्लाम की कट्टरता के कारण भारतीय नारी को बुरके के समानांतर घूँघट का आविष्कार करना पड़ा और पुरुष-वर्ग, विशेषकर सामन्त-ममाल और राजन्यवर्ग ने मुगल वेगभूषा को अपनाया । घोती ने चूड़ीदार पायजामा और अँगरेखे ने अचकन या शेरबानी का रूप धारण किया । भारतीय पगड़ी की जगह मुगल पगड़ी ने ले ली । भारतीय नारी के एक वर्ग ने भी अपनी साड़ी और अँगिया की जगह अपने को मुसलमान स्त्री के कुरते-पायजामे के अनुकरण पर कुरते-सलवार से सजाया और बुरके का काम झीन्दी चुम्पी से लिया, परन्तु इस्लामी सम्मता ने भारतीय वेगभूषा को स्थानिक रूप से ही प्रभावित किया और देश-भारत अपनी प्राचीन परम्परा पर ही बाह्य रहा ।

अँग्रेजों के आगमन और देश-व्यापी विस्तार ने न केवल भारतीय सस्कृति पर ही प्रहार किया, प्राचीन भारतीय वेगभूषा की चित्ती उड़ाई, भारतीय वस्त्र-उद्योग को नष्ट किया और अँग्रेजी शिक्षा तथा ईसाई धर्म के प्रसार के साथ अँग्रेजी वेगभूषा अपनाते के लिये भी भारतीयों को विवश किया । पुरुष-वर्ग पश्चिमी वेगभूषा के रंग में रंग गया, परन्तु नारी-समाज ने यद्यपि पदों का परित्याग किया, परन्तु भारतीय वेगभूषा का परित्याग नहीं

किया। आज की सुशिक्षित नारी भी 'पेटीकोट' (लहंगा) के साथ माडी पहनती है और 'बाड़ी' (अंगिया) के साथ ग्लाउज या जम्पर। केवल ईसाई होने वाली स्त्रियों को छोड़ कर किमो ने भी 'गाउन' और हैट या रुमाल को नहीं अपनाया। इसके विपरीत शिक्षित स्त्रियों ने इस्लामी प्रभाव से विकसित कुरता-नलवार-चुन्नी को अपेक्षाकृत अधिक अपनाने की ओर प्रवृत्ति इधर कुछ विशेष रूप से दिखाई है।

पुरुष-वर्ण का पहनावा नगरो में पंथ, कमीज और कोट अथवा चूड़ीदार पायजामा और शेरवानी बन गया है। अंग्रेजी कोट की जगह बन्द गन्धे का कोट अधिक लोकप्रिय होता जा रहा है। गाँव में धोनी-कमीज या पायजामा-कमीज का ही प्रचलन है। पादचाल्य ढंग की वेशभूषा में उन्हें आज भी कोई लगाव नहीं है, वरन् उसमें वे एक प्रकार की दूरी का अनुभव करते हैं। पगड़ी की जगह कुछ समय तक हैट या टोपी ने अवश्य ली, परन्तु अब नंगे सिर रहने का चलन-सा पड़ गया है। फिर भी धार्मिक कृत्यों अथवा सामाजिक कार्यों, विवाह आदि के अवसरों पर पगड़ी, माफा या टोपी का प्रयोग अवश्य किया जाता है। पुरानी पीढ़ी के लोग आज भी पगड़ी, साफा या टोपी सिर पर लगाये बिना घर में बाहर नहीं निकलते। फिर भी मुन्नी जी की गोल टोपी और नेता जी की गाँधी टोपी में बड़ा अन्तर है। मफेद, लाल, पीली और काली टोपियाँ भी पृथक्-पृथक् विचारधाराओं का प्रतिनिधित्व करती हैं—कांग्रेसी, समाजवादी, जनमणी और राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ की। इस प्रकार वेश का चरित्र या उसके व्यक्तित्व को रूप देने, उभारने आदि की दिशा में बड़ा भारी महत्त्व है। रंगों में न केवल शुभागुण, सुख-दुःख अथवा जय-पराजय का बोध होना है, वरन् पृथक् विचारों, मत-मतान्तरों का भी बोध होता है। वस्त्रों के रंग-चयन से व्यक्ति की मूर्ति, मनोदशा, विचार आदि का बोध सहज ही में हो जाता है। श्वेत रंग शुद्धता या पवित्रता का, लाल रंग अनुराग का, केसरिया रंग वीरता का, हरा रंग समृद्धि या प्रसन्नता का प्रतीक है। दार्शनिक विचार की दृष्टि में श्वेत रंग देवता या सत् का और काला रंग अमृत या अमृत का चिह्नक है। राजनैतिक विचार की दृष्टि से श्वेत रंग राष्ट्रीयता का, लाल रंग साम्यवाद का और पीला या काला रंग हिन्दू राष्ट्रवाद का प्रतीक है।

मंच पर किस प्रकार के वस्त्र पहने जायें, उनका रंग क्या हो, इस बात का निर्णय कलाकार के ऊपर नहीं छोड़ा जा सकता। यद्यपि उसके सुझाव या रसि पर विचार किया जाना चाहिए, परन्तु उपस्थापक को मंच पर किसी एक घटना-क्रम के सम्पूर्ण प्रभाव की दृष्टि में रख कर उपयुक्त वस्त्रों एवं उनके रंगों का चयन करना चाहिए। रंगों के चयन के समय इस बात का भी ध्यान रखना चाहिये कि उन पर विविध रंगीन आलोकों का क्या प्रभाव पड़ेगा। उदाहरणार्थ लाल और हरा रंग मिल कर पीला या नारंगी बन जाता है, नीला और हरा रंग मिल कर हल्का नीला या नीला-हरा रंग बनता है और नीला तथा लाल रंग मिल कर गुलाबी या बैजनी रंग। पुनश्च, यह भी देखना होगा कि नायक या नायिका को अपने दिल में यदि कुछ पृथक् दिखाना है, तो उसके वस्त्रों के रंग का दलगत वस्त्रों के रंगों में स्पष्ट वैपश्य होना चाहिये। इस रंग-वैपश्य के बिना उसका व्यक्तित्व ऊपर न उठ सकेगा। दूसरी ओर, दलगत रंगों में परस्पर साम्य अथवा उन्हें एक-दूसरे का पूरक होना चाहिए, जिसमें सामाजिक की दृष्टि विशेष रूप से नायक अथवा नायिका की ओर ही केन्द्रित रहे। समस्त रंगों का सामूहिक प्रभाव ऐसा पड़ना चाहिए कि सामाजिक के कलात्मक रस-बोध में कोई व्याघात न हो।

वस्त्रों के चयन के लिये नाटक के युग की वस्त्र-शैली या फैशन का ज्ञान उपस्थापक को होना आवश्यक है। आधुनिक युग के नाटक में, नायिका को लहंगा या दुकूल-मिट्टिका पहिनावा हास्यास्पद होगा। इसी प्रकार शकुन्तला या सीता को आधुनिक नारियों के कुरता-नलवार-चुन्नी में लपेट कर मंच पर लाना एक अक्षम्य काल-विरोध और अज्ञानता होगी। अतएव किसी युग-विशेष के नाटक के उपस्थापन के पूर्व तत्कालीन मूर्तियों, चित्रों, साहित्य आदि में वेश-भूषा, अलङ्करण आदि का पूर्ण ज्ञान प्राप्त कर लेना चाहिए। विविधालयों में सुरक्षित तत्कालीन वस्त्रों, अलङ्करण आदि के अध्ययन से भी पर्याप्त लाभ उठाया जा सकता है।

मंच के लिए यह आवश्यक नहीं कि वस्त्र उच्चकोटि का हो और अत्यन्त मूल्यवान हो । साधारण वस्त्रों को मुरचिपूर्ण ढंग से रंग और सजा कर काम चलाया जा सकता है । मक्षमल में एक प्रकार की चमक होती है, जिससे मंच-आलोक में उसका वास्तविक रंग नहीं उभर पाता । वस्त्र ऐसा होना चाहिये कि जिस पर आलोक पड़ने में वह विकीर्ण न हो । सूती, ऊनी या रेसमी वस्त्र इसके लिये उपयुक्त हैं । साधारण वस्त्रों में ही बहुत मूल्यवान और मध्य वस्त्रों की भ्रान्ति उत्पन्न की जा सकती है ।<sup>१५</sup> इस भ्रान्ति को उत्पन्न कर मचने में असमर्थ बहुमूल्य वस्त्रों का मंच के लिए कोई मूल्य नहीं होता ।

प्रायः वस्त्र-चयन का कार्य गौण समझा जाता है और जैसे-तैसे वस्त्र जुटा कर अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं द्वारा नाटक खेल दिये जाते हैं, परन्तु उपयुक्त वस्त्र-चयन, रंगों के भाव्य और वैषम्य, युगानुकूलता आदि के अभाव में नाटक का मारा प्रभाव नष्ट हो जाता है । ऐसी दशा में यह आवश्यक है कि रंगदीपन, रूप-सज्जा आदि की भाँति पात्रों की उपयुक्त वेग-भूषा एवं अलंकरण का भी पूरा 'चार्ट' तैयार कर केना चाहिये, जिससे आलोक, रूप-सज्जा और वेग-रचना में समन्वय और एककृतता स्थापित की जा सके ।

(१) अलंकरण सम्प्रदाय के विकास के साथ आधुनिक युग में स्त्री-पुरुषों की अलंकरण-प्रवृत्ति कृत्रिम हुई और पहनावे के साथ अलंकारों में सादृशी आई है । कुछ मपत्र मेंटो, रईसों या जमींदारों को छोड़ कर पुरुष-वर्ग में अँगूठी के अनिश्चित किमी अन्य प्रकार का कोई आभूषण नहीं धारण किया जाता । कुछ पुराने सेठ आदि कानों में लौंग या गले में कडी आदि अभी भी पहनते हैं, किन्तु उनकी संख्या भी उत्तरोत्तर घटती जा रही है । कुछ शौकीन तबियन के लोम पुष्पमालाएँ आदि पहन कर घूमने निकलते हैं, किन्तु पुष्पमालाओं का प्रयोग अब विशेष अनियमित-नेताओं, मंत्रियों, विद्वानों या कलाकारों का सम्मान करने में ही किया जाता है और विशेष अतिथि तत्काल उन्हें गले में उतार कर मंच पर रख देने या निम्नी बालक बालिका को पहना देते हैं ।

सम्प्रदाय में आधुनिक नारी को भी मुरचिपूर्ण बनाया है, किन्तु आज भी उसके शृंगार-वासन में आभूषण, पुष्पो एवं पुष्पमालाओं को महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है । पुनश्च, प्रत्येक राज्य की अपनी प्रथा एवं रीति-रिवाजों का भी उसके अलंकरण पर प्रभाव पड़ता है । महाराष्ट्र की नारी के गले का मंगलमूत्र और नयुनी, राजस्थान की नारी का 'चोर' या मुहाग-टीका, नय और लाल का चूड़ा, उत्तर प्रदेश की नारी के विष्टुए, कनन और काँच की चूड़ियाँ उनके मुहाग-चिह्न हैं, जिन्हें धारण करना उसके लिये अपरिहार्य है । गुजरात और बंगाल की नारी कुडल, हार आदि के साथ पुष्पमालाओं में वेग का शृंगार कर देखी-सी प्रतीत होती है । एक या दोनो हाथों में अँगूठियाँ, गले में कडी, हार या मुक्तामाला पहनने का रिवाज प्रायः सभी देशों की स्त्रियों में पाया जाता है, किन्तु शिक्षा के प्रसार के साथ स्त्रियों में भी सादृशी का प्रसार बढ़ रहा है और एक शिक्षित महिला को पारम्परिक आभूषण पहनाकर मंच पर नहीं लाया जा सकता । इसके विपरीत किसी सम्पन्न परिवार की स्त्री को निराभरण बना कर उपस्थित करना उसके अवसाद, शोक या विपत्ति का सूचक होगा । 'चूड़ा' या चूड़ियों को तोड़ना भी इसी प्रकार के शोक का चिह्न है ।

अतः आधुनिक आचार्य में अलंकरण और उसके सामयिक एवं मत्तुलिन प्रयोग पर ही उसकी स्वाभाविकता, भाव-व्यञ्जकता और सफलता निर्भर है ।

### (३) अभिनय के तीन सिद्धान्त : अनुकृति, व्याख्या और प्रत्यक्षीकरण

अभिनय के विविध प्रकारों का अध्ययन करने के बाद उसके सिद्धान्तिक-पक्ष पर भी विचार कर लेना चाहिए । नाट्य (नाटक और अभिनय) में अनुकरण आवश्यक है । मरत में 'लोक्षवृत्तानुकरणम् नाट्य'<sup>१६</sup> और धर्मय में 'अवस्थानुवृत्तिनाट्यम्'<sup>१७</sup> कहा कर नाट्य की परिभाषा की है । अस्तु ने भी मर्तों केलाओं को अनुकृति-मूलक माना है और नाटक को मनुष्य की चेष्टाओं की अनुकृति कहा है ।<sup>१८</sup> अनुकृति या अनुकरण मानव-स्वभाव

का एक अंग है। अनुकृति के इसी सिद्धान्त पर मानवीय आचार और सभ्यता का विकास हुआ है। बालक अपनी सहजात प्रवृत्तियों के आधार पर अपने माता-पिता की वाणी, आचार-व्यवहार, वेशभूषा आदि का अनुकरण करता है। सबसे पहला अनुकरण वाचिक अर्थात् वाणी से सम्बन्धित होता है और वह माँ के सिक्खाने पर 'माँ', 'मामा', 'चाचा', 'बुआ' आदि का बोलना सीखता है। इसके बाद वह आंगिक कार्यों, यथा चलना, दौड़ना, उठना-बैठना आदि का अनुकरण करना सीखता है। तीसरी स्थिति वह आती है, जब वह अपने पिता के अनुकरण पर घोड़ी, पादजामा या पैंट और कमोज पहनने की चेष्टा करता है। यही उसका आहार्य अनुकरण है। अन्तिम स्थिति में वह भ्रम, वात्सल्य, दुःख आदि से अभिभूत होकर रविवर्ण, रोमाच, अश्रु आदि सात्विक भावों को अभिव्यक्त करता है। इस प्रकार बालक के विकासक्रम के साथ चतुर्विध अभिनय का, जो अनुकरण पर आधारित है, गहरा सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। प्रत्येक बालक आगे चल कर अच्छा अभिनेता बन सकता है, परन्तु मर्त्य यह है कि वह अनुकरण की अपनी सहजात वृत्तियों को अपना कार्य करने दे।

मानव ने यह अनुकरण प्रकृति से किया है। वह कोयल के बोलने पर उसके स्वर में अपना स्वर मिलाता है और इसी प्रकार वह कुत्ते के भोवने, बन्दर के लौलियाने, बिल्ली के बोलने आदि की नकल करता है। बामु की सगीत-लहरी से प्रभावित होकर नृत्य करने वाले कमल अथवा अन्य पृष्णों से उसने अनेक नृत्य-मुद्राएँ सीजी। वृक्षों की छाल अथवा पशुओं के रोपेदार चर्म में उसने अपने लिये उन्हीं के अनुकरण पर बस्त्रादि बनाये। प्रकृति के कोप और हान्य में उसने कम्प और मुक्कराहट सीजी। इस प्रकार प्रकृति का अनुकरण कर उसने अपनी सभ्यता का विस्तार किया। इसी प्रकार अर्द्ध-विकसित सभ्यता अपेक्षाकृत अधिक विकसित सभ्यता का अनुकरण करती है। नाटकामिनय और मंच पर सभ्यताओं के आदान-प्रदान में होने वाले विकास और परिवर्तनों का बड़ा प्रभाव पड़ता है। रंगमंच और नाटक में सम्बन्धित विषय-इतिहास इस बात का साक्षी है।

भारतीय रंगमंच का इतिहास दो महासाखियों में भी अधिक प्राचीन है, परन्तु भारत में मुसलमानों के आगमन के कुछ पूर्व से ही इस रंगमंच का ह्रास प्रारम्भ हो गया। मुसलमानों के सत्तु आक्रमण, लूटपाट, बंदर रक्त-स्नान और बलान् घर्म-परिवर्तन के अप्रत्याशित क्षौर के बीच शास्त्रीय अभिजात रंगमंच का अधिक काल तक जीवित रह सकना सम्भव न था। सन्न्याद अक्बर के उदार शासन-काल तक राजनैतिक स्थिरता आ जाने पर रास-लीला, रामलीला, भवाई आदि के रूप में लोकमंच का अभ्युदय हुआ, जिसमें भारत की जीवनी-शक्ति कुछ-न-कुछ बनी रही। अंग्रेजों के आगमन तक इस पारंपरिक लोकमंच को छोड़कर कोई अभिजात रंगमंच नहीं रह गया था, अतः नये सिरे से भारतीय रंगमंच का अभ्युदय अंग्रेजी मंच के अनुकरण पर ही प्रारम्भ हुआ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि अनुकृति में अभिनय के चारों अंग विद्यमान हैं। इसी आधार पर भारतीय आचार्यों ने अनुकृति के सिद्धान्त की स्थापना की है, जिसके आधार पर वाचिक, आंगिक, आहार्य और सात्विक, इन चार प्रकार के अभिनयों का विस्तृत वर्णन पहले किया जा चुका है। यूनान के मुखान्त और दुखान्त, दोनों प्रकार के नाटकों के उद्भव के इतिहास को देखा जाय, तो यह स्पष्ट हो जायगा कि वहाँ के नाटकों का विकास उस देश के वीरों, सभाज-नेताओं अथवा राज्याधिकारियों के कृत्यों के अनुकरण के आधार पर ही हुआ। आचार्य श्यामसुन्दरदास ने तो अनुकरण को दुसरे काव्य की 'प्रधान विशेषता, व्यक्तित्व और आत्मा' मानते हुए काव्य में दृश्यकाव्य की मूयक् सत्ता इसी आधार पर स्वीकार की है कि 'उसमें अनुकरण का जैसा शुद्ध और अमिश्र रूप प्रस्फुटित होता है, वैसा अन्य किसी काव्यांग में नहीं।'<sup>१५</sup>

अनुकरण के भारतीय और यूनानी सिद्धान्तों में षोडा-सा अन्तर, वहाँ की विशेष परिस्थितियों और रंगमंच

के विकास की तत्कालीन स्थिति के कारण, पाया जाता है। पाश्चात्य अनुकरण में सात्विक भावों को कोई स्थान प्राप्त नहीं हो सका है, क्योंकि वहाँ चेहरे लगा कर पात्रों को मंच पर उपस्थित किया जाता था, जिसमें किसी भी प्रकार के सात्विक भाव का प्रदर्शन वहाँ संभव नहीं था। इस दृष्टि से भारतीय आचार्य यूनानी आचार्यों से आगे थे, जिन्होंने वाचिक, आधिक और आहार्य अभिनय के साथ सात्विक भावों का प्रदर्शन भी पात्रों के लिये अनिवार्य कर दिया था। इसीलिये भारतीय प्रेक्षामूह आकार-प्रकार में छोटे हुआ करते थे। प्रेक्षामूहों का निर्माण इस आधार पर किया जाता था कि सात्विक भावों का प्रदर्शन सबसे पिछली पंक्ति में बैठने वाले सामाजिक के दृष्टि-पथ के भीतर ही पड़े। इन सीमाओं के बावजूद भारतीय आचार्यों ने सात्विक अभिनय में मूल नाटक को ही धेड़ साया है।

परन्तु नाटक में अनुकरण ही सब कुछ नहीं है। अनुकरण न थोड़ी-सी असावधानी में अर्थ का अनर्थ हो सकता है। यदि कोई युवा अभिनेता (नट) किसी बुढ़ का अभिनय करता है, किन्तु उसके स्वर में एक और गम्भीरता एवं स्पष्टता और दूसरी ओर वय के बहने के साथ थोड़ा-ना कम्प या कभी-कभी लडलडाहट नहीं उत्पन्न होती, तो वह अनुकरण उपहामास्पद बन कर रह जायगा। किसी सचवा को उसकी माँग में सिग्नूर बिना भरे और माथे पर बिना बिगड़ी लगाये ही खड़ा कर दिया जाय, तो यह अनुकरण की एक गम्भीर त्रुटि समझी जायगी। यदि यह मान भी लिया जाय कि अनुकरण सभी प्रकार से पूर्ण है, तो क्या केवल इतने ही से नाटक की आत्मा बोल उठती है? कभी-कभी अभिनेता के अनुकरण में बहुत दख रहते पर भी सामाजिक पर वही प्रभाव नहीं पड़ता, जो लेखक को वहाँ पर अभिप्रेत रहता है अथवा जिसे उपस्थापक, लेखक की विचार-मरणि या भाव-प्रणाली को समझ कर, उक्त पात्र के माध्यम से व्यक्त करना चाहता है, ऐसा क्यों?

इस प्रश्न का उत्तर है—अभिनेता द्वारा नाटककार के विचार या भाव की स्पष्ट व्याख्या में कमी। नाटक-कार अपनी कृति में अपने समस्त मनोजगत् को, उसकी स्थिति और स्पन्दनों को भर कर रख देता है, जो उसी समय फिर से स्रजण बनने हैं, जब अभिनेता अपनी वाणी से उनमें प्राण फूँकता है। सामाजिक की ग्राहिका-शक्ति तीव्र हो या मंद, वह पात्र के साथ तन्मयता और तद्रूपता सभी अनुभव कर सकता है, जब उसकी वाणी में नाटक-कार के भाव की पूर्णतः व्याख्या कर सकने की क्षमता हो। इस व्याख्या के लिए उसके स्वर में उचित आरोह-अवरोह, व्यञ्जनात्मकता और रसात्मकता होनी चाहिये।

कभी-कभी कुछ भाव ऐसे भी होते हैं, जिनको वाणी द्वारा अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता। दुःख की पराकाष्ठा को टूटे-फूटे शब्दों द्वारा कुछ-कुछ व्यक्त किया जा सकता है, परन्तु जब चोट मन पर इतनी गहरी हो कि वाणी भी सूख हो जाय, तब उस भाव की अभिव्यक्ति उदास, सूनी आँखें या सजल, छलछलाई आँखें हो कर सकती हैं। विधवा माँ अपनी अवैध ससता को प्रकृति के आँचल में छोड़ते समय अपने अन्तर्द्वन्द्व को केवल आँसुओं की भाषा में ही अभिव्यक्त कर सकती है। कोई युवक किसी नायिका से अपने प्रेम का निवेदन करता है और प्रत्युत्तर में वह मुस्करा भर देती है अथवा लजा कर भूँह घुमा लेती है। इस प्रकार के मनोगत भावों की अभिव्यक्ति शारीरिक विकारों अथवा लक्षणों द्वारा ही की जा सकती है। नाटककार के भावों की व्याख्या के लिये इन शारीरिक लक्षणों या अंग-विकारों का ज्ञान पात्र के लिये आवश्यक है।

यह व्याख्या पात्र या उसके चरित्र की ही नहीं, घटना की भी होती है। किसी नायिका को यदि किसी युवक से प्रेम हो गया है, तो रात्रि की चुपके से उठ कर सहेट जाना अथवा उस युवक के घर में अतिथि बन कर आने पर उसकी समस्त मुझ-मुविधाओं का ध्यान रखते हुए, उसके अपने कमरे में रात्रि को घूम कर लौटने के पूर्व उसका पलंग करीने में विद्यमान, कमरे को घूँप-गघादि से मुवासिन करना, उसकी पुस्तकें आदि मेज पर व्यवस्थित रूप में रख कर टेबुल लैम्प लगा देना आदि व्यापार के द्वारा उसमें प्रेम की व्याख्या हो जाती है। आज का नाटक-

कार इस प्रकार की घटना की व्याख्या अपनी कृति में बड़े विस्तार के साथ करता है, परन्तु यदि नाटककार वर्नांडशा, इम्मन आदि की भाँति जीवन का यथार्थ व्याख्याता नहीं है, तो अभिनेता को अपनी मूळ कल्पना और विराट् कला-दृष्टि का सहारा लेकर इस प्रकार की घटना का संकेत भर पाकर उसकी स्वतः व्याख्या करनी होती है। नाट्योपस्थापक का यह कर्तव्य है कि यदि अभिनेता की व्याख्या में कोई कमी है, तो वह अपने दोष अनुभव और मानव-मन के अध्ययन के आधार पर उक्त स्थलों में उपयुक्त रंग भर कर पूर्णता प्रदान करे। घटना की यह व्याख्या अनुकरण के सिद्धान्त के अन्तर्गत संभव नहीं है। अनुकरण तो अनुकार्य अथवा चरित्र का ही हो सकता है, घटना का नहीं और कम से कम उस घटना का नहीं, जो अमूर्त है, भाव-रूप है और व्यापार या व्यापार-संघात के रूप में नाटककार द्वारा उपस्थित नहीं की गई। ऐसी अमूर्त घटना को व्यापार रूप में 'अभिनय-द्वारा-व्याख्या' के सिद्धान्त के अन्तर्गत प्रदर्शित किया जा सकता है।

अभिनय द्वारा अनुकरण और व्याख्या के सिद्धान्त पृथक्-पृथक् अथवा दोनों मिल कर अपने में पूर्ण नहीं हैं, क्योंकि अनुकरण की सीमाएँ नाटककार की कृति में वर्णित भावों एवं कार्य-व्यापारों तक ही हैं और व्याख्या द्वारा नट तथा नाट्योपस्थापक मिल कर नाटककार द्वारा दिये गये संकेतों के आधार पर छुटे हुए अथवा अपूर्ण भावों और कार्य-व्यापारों को भी, उसके द्वारा बनाई गई सीमा के भीतर, प्रदर्शित कर सकते हैं। फिर भी यह आवश्यक नहीं कि सामाजिक को उस मूल रस की अनुभूति हो, जो नाटककार को अभिप्रेत रही है। यह प्रत्यक्षीकरण अर्थात् सामाजिक के अवचेतन मन में तीव्र बिम्ब-ग्रहण की शक्ति द्वारा उर्वी प्रकार के भावों या कार्य-व्यापारों की सृष्टि के बिना संभव नहीं है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि अभिनय की पूर्णता के लिए रंगशाला के त्रिदेवों-नाटककार, नट एवं नाट्यप्रेक्षक—की एकरूपता या एकान्विति आवश्यक है। तीनों में से किसी एक के बिना अभिनय या प्रयोग संभव नहीं है। अभिनय की सफलता के लिये प्रेक्षक का महत्त्व स्पष्ट है। भट्ट नायक और अभिनवगुप्त ने रस की निष्पत्ति में सामाजिक के योगदान को स्वीकार किया है। सामाजिक के इस महत्त्वपूर्ण योगदान के बिना नाटक की दृश्यता, सम्प्रेषणीयता अथवा साधारणीकरण, रस-निष्पत्ति आदि का कोई अर्थ नहीं है। किसी भी रंगमंच या अभिनय को सफल बनाने के लिए सामाजिक की उपस्थिति ही पर्याप्त नहीं, उसकी अनुकूलता, उसका ग्राहकत्व और सक्रिय योगदान भी आवश्यक है।

पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में भी सामाजिक के इस योगदान और ग्राहकत्व को स्वीकार किया गया है। एक० ई० डोरन ने उपस्थापन-सिद्धान्तों की विवेचना करते हुए उपस्थापक के लिये यह आवश्यक बताया है कि सामाजिक भले ही निष्क्रिय या तटस्थ हो, परन्तु उसमें समीक्षा-तत्त्व वर्तमान रहता है, क्योंकि वह अपनी समीक्षा और तुलना की सहज दृष्टि के कारण रंगमंच पर होने वाले कार्यों के प्रति तत्काल संवेदनशील हो जाता है, अतः उपस्थापक को यही पर उसके मन पर बोट करनी चाहिए। इस अभियान में उसे अपने नटों, संवाद, वेशभूषा, रंग और अन्य तत्वों को एक सैन्य के रूप में इस प्रकार संगठित करना चाहिए कि वह सामाजिक के भाव-पथ पर अबाध गति से आगे बढ़ता रहे और पीछे कुछ चिरस्थायी स्मृतियाँ छोड़ जाय।<sup>100</sup>

सामाजिक के भाव-जगत पर उपस्थापक की सेना के इस अभियान की सफलता अभिनय की मवेद्यता अथवा प्रत्यक्षीकरण पर ही निर्भर है। इस प्रत्यक्षीकरण के लिये यह आवश्यक है कि नट कुशल हो अर्थात् उनमें अनुकरण और व्याख्या की समता हो, संवाद गठे हुए और भावोत्तेजक हो, वेशभूषा काल और पात्र के अनुरूप हो और रंगादि अर्थात् दृश्यबन्ध, रंग-दीपन योजना, ध्वनि-संकेत आदि द्वारा दृश्य की पृष्ठभूमि को सजीव बनाया जाय। दूसरी ओर, सामाजिक के भाव-जगत में मंच पर प्रदर्शित भावों एवं कार्य-व्यापारों के अनुकूल प्रतिक्रिया हो, जिसमें उसके अवचेतन मन पर उसका पूर्ण बिम्ब बन सके। यह तभी संभव है, जब उपस्थापक मंच पर नाटक की आत्मा को पकड़ पर उपस्थित कर सके। नाटक की आत्मा उसके लिपि-बद्ध रूप या कलेवर के पीछे छिपी रहती है, जिसका प्रत्यक्षीकरण प्रयोक्ता को स्वयं करना और प्रत्येक पात्र की आत्मा में उस प्रच्छन्न आत्मा का

अन्त प्रवेश कराना पड़ता है। तभी मंच पर प्रदर्शित अभिनय जीवन्त बनता है और सामाजिक भी यह अनुभव करने लगता है कि मंच पर नाटक की आत्मा थेल उठी है, परन्तु जिस प्रकार जल की प्राप्ति के लिए पापाण-गिला का भेदन करना पड़ता है, उसी प्रकार नाटक की आत्मा तक पहुँचने के लिये शब्द-जाल के शतश आवरण को उठाने के लिये कठोर श्रम करना पड़ता है। बिना इस अध्यवसाय अर्थात् सतत मनन और चिन्तन के नाटक की आत्मा के दर्शन नहीं होते।

उपर्युक्त विवेचन के उपरान्त लेखक का यह स्पष्ट मत है कि प्रत्यक्षीकरण अनुकरण अथवा ध्यात्म के सिद्धान्तों की अपेक्षा एक विशद् भूमि पर खड़ा है और एक प्रकार से अभी तक के इन समस्त सिद्धान्तों को आत्मसात् कर लेता है। इसमें अनुकरण अथवा व्याख्या के सिद्धान्तों की एकाग्रता नहीं है, क्योंकि उनका सम्बन्ध नाटककार और नट (जिसमें उपस्थापक या प्रयोक्ता सम्मिलित हैं) तक ही सीमित है, जबकि प्रत्यक्षीकरण के सिद्धान्त में प्रेक्षक की उपस्थिति और उसका ग्राहकत्व अथवा मवेदनशीलता भी अनिवार्य है। वह रगशाला के शिष्यों को न केवल एक माथ उपस्थित करता, बल्कि उनमें भावात्मक एकमूर्तता भी स्थापित करता है।

#### (४) निष्कर्ष

संक्षेप में, रगमच एक अर्वाचीन शब्द है और अपने सीमित अर्थ में मयूक्त रूप में रगपीठ और रगशीर्ष का तथा ध्यापक अर्थ में नाट्यमण्डप या रगशाला का वाचक है। रगमच का काव्य, संगीत, विश्वकला, मूर्तिकला, स्थापत्य आदि कलाओं और आधुनिक विज्ञान के कुछ आविष्कारों से गहरा सम्बन्ध है। रगमच के प्रमुख उपादान तीन हैं रगशाला, नाटक और अभिनय।

भारत नाट्यशास्त्र में वर्णित कुल नौ प्रकार के नाट्यमण्डपों में से सीताबेंगा गुफा के रूप में केवल अवर विहृष्ट कोटि के (४८' × २४') नाट्यमण्डप और कोणार्क के नट मंदिर के अनिरुक्त अन्य कोई अवशेष आज उपलब्ध नहीं है। फिर भी मध्यम विहृष्ट नाट्यमण्डप आज की परिस्थितियों में भी एक आदर्श प्रस्तुत करता है। आजकल बनने वाली रगशालाओं में यद्यपि मूल भारतीय सिद्धान्तों का समावेश रहता है, तथापि उनमें पाश्चात्य रग-स्थापत्य के अनुकरण की भावना अधिक रहती है। परिकामी रगमच, सारुटमच, उदाह मच आदि आधुनिक विज्ञान और रग-अभियांत्रिकी की देन है।

रगसज्जा, रगदीपन एवं ध्वनि-संकेत के लिये भारत के युग में अपनी एक व्यवस्था थी, किन्तु इनके स्वरूप एवं साधनों में अब यथेष्ट प्रगति हुई है। परदो की जगह त्रिभुजीय दृश्यवर्णों, विजली के आविष्कार के उपरांत आलोक-यन्त्रों एवं ध्वनि-आलेखन यन्त्रों का विकास आधुनिक युग की एक उपलब्धि है।

नाटक को रगमच में पूर्यक् नहीं किया जा सकता और रग-नाटक वही है, जिसमें रग-पात्रता और सप्रेषणीयता हो। नाटक की सप्रेषणीयता को ग्रहण करने के लिये सामाजिक (प्रेक्षक) को नामानुपसम्पन्न होना चाहिये। भारत के आचार्य नाटक के तीन भेदक (तत्त्व) मानते थे—वस्तु, नेता और रस, किन्तु अब पश्चिम के प्रभाव से उसके छ तत्त्व माने जाते हैं—वस्तु, संवाद, चरित्र-चित्रण, भाषा-शैली, दृश्य-योजना (देश-काल) और उद्देश्य।

अभिनय रगमच का अपरिहार्य उपदान है। प्राचीन भारतीय अभिनय-पद्धति और आधुनिक अभिनय में कोई मूलभूत अन्तर नहीं है, किन्तु समय के साथ उसके सैद्धान्तिक आधार बदलते रहे हैं। रस-निष्पत्ति भारतीय अभिनय का साध्य रहा है और जीवन एवं जगत के कार्य-व्यापारों तथा मनोभावों का प्रतिबिम्बन उसका साधन, किन्तु जीवनवाद के कार्य-व्यापारों एवं मनोभावों का स्वाभाविक प्रदर्शन ही पश्चिमी अभिनय का साध्य बन कर रह गया है। विकास के जिस सोपान पर पश्चिमी अभिनय-पद्धति आज पहुँची है, वहाँ तक अभिनय एवं भावाभिव्यक्ति की भारतीय पद्धति सहज-बखराह सी वर्षों पूर्व ही पहुँच चुकी थी। विज्ञान एवं प्रौद्योगिकी के विकास के कारण आधुनिक आहार्य-अंग-रचना (स्व-सज्जा), वेश-भूषा और अलकरण-भारतीय आहार्य से आगे बढ़ गया है, जो स्वाभाविक है।



अभिनय के तीन सिद्धान्त हैं—अनुकृति, व्याख्या और प्रत्यक्षीकरण । अनुकृति और व्याख्या के सिद्धान्त पृथक्-पृथक् अथवा मिल कर अपने में पूर्ण नहीं हैं । प्रत्यक्षीकरण में रंगमंच के त्रिदेवो—नाटककार, नट एवं सामाजिक की एकरूपता या एकान्विति अभिप्रेत है, जिसके बिना अभिनय की पूर्णता संभव नहीं । प्रत्यक्षीकरण अनुकृति अथवा व्याख्या के सिद्धान्तों की अपेक्षा एक विशद् भूमि पर खड़ा है और अभी तक के ममस्त सिद्धान्तों को आत्ममात् कर लेता है ।

आधुनिक रमयाला, आधुनिक नाटक और आधुनिक अभिनय की आत्मा यद्यपि भारतीय है, किन्तु उन पर कुछ स्थानीय प्रभावों को छोड़ कर, पश्चिम का प्रभाव मुख्य रूप से परिलक्षित होता है ।

### संदर्भ

#### १— रंगमंच : अवधारणा और उसके विविध उपादान

१. एम० रामकृष्ण कवि, संपादक, नाट्यशास्त्र आफ भरतमुनि, भाग १, २/३३-३४, बडोदा, ओरिएंटल इंस्टीट्यूट, १९५६, पृ० ५६ ।
२. डॉ० नगेन्द्र (प्रधान संपादक) एवं आचार्य विश्वेश्वर सिद्धान्तशिरोमणि (संपादक तथा भाष्यकार), हिन्दी अभिनवभारती, भरत की २/३३-३४ कारिकाओं की टीका, दिल्ली, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, १९६९, पृ० २९७ ।
३. वही, पृ० २९८ ।
- ४ (क) डॉ० नगेन्द्र (प्र० सं०) तथा डॉ० दशरथ ओझा एवं डॉ० सत्यदेव चौधरी (सह-संपादक), हिन्दी नाट्यदर्पण, रामचन्द्र-गुणचन्द्र के ४/२३० सूत्र की टीका, दिल्ली, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, १९६१, पृ० ३६४, तथा  
(ख) १—वत्, ५/७, अभिनव-विवृति, पृ० २०९ ।
५. वही, ५/७, अभिनव-विवृति, पृ० २०९ ।      ६. वही, २/६४-६५, पृ० ६१ ।
७. २—वत्, २/६४, पृ० ३१८-३२० ।      ८. वही, पृ० ३२० ।
९. १—वत्, २/७, पृ० ४९ ।
१०. (१) रंगभूमि आए दोउ भाई । असि सुधि सब पुरवासिन्ह पाई ॥  
(तुलसीदास, रामचरितमानस, १/२४०/५) ।  
(२) रंगभूमि जब सिय पगु धारी । देखि रूप मोहे नर-नारी ॥  
(तुलसीदास, रामचरितमानस, १/२४८/४) ।
११. रंग-अवनि सब मुनिहि देलाई ॥ (तुलसीदास, रामचरितमानस, १/२४३/३)

१२ घनपञ्चम को ठाठ किमो है, चहो दिसि रोपे माँच ।

रगभूमि नीकी के खेली, मल्ल सकेले पाँच ॥

काल्हि दूत आवन चाहत है राम-कृष्ण को लेन ।

(परमानन्ददास, परमानन्दसागर (म० डा० गोवर्धननाथ शुक्ल), भारत प्रकाशन मंदिर, अलीगढ़, १९५८, पद सं० ४७५)

१३. १-वत्, ५/७, अभिनव-विवृति, पृ० २०९ ।

१४. वही, १/११६, पृ० ४१ ।

१५ मनमोहन घोष, म०, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, अध्याय ५, कलकत्ता, दि रायल एशियाटिक सोसायटी आफ बंगाल, १९५० ।

१६ वही, भाग २, अध्याय २८ से ३३ तक ।

१७ एम० रामकृष्ण कवि, संपादक, नाट्यशास्त्र आफ भरतमुनि, भाग १, ४/१४-१६, अभिनव-विवृति, पृ० ८७ ।

१८, वही, ४/३२०, अभिनव-विवृति, पृ० २०६ ।

१९ वही, २/८४-८५, पृ० ६४ ।

२०. वही, २/८०, पृ० ६४ ।

२१-२२ गीता विश्वनाथ, योग एण्ड भरतनाट्य, बम्बई, इलस्ट्रेटेड वीकली, ३० जुलाई, ७२, पृ० ६१ ।

२३. (क) डा० (अव स्वर्गीय) डी० जी० व्यास, कला-समोक्षक, बंबई, से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर, तथा

(ख) बापूराव नायक, ओरिजिन आफ मराठी थियेटर, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, १९६४, पृ० ७४ ।

२४. २३ (क)-वत् ।

२५ चद्रवदन मेहता, बाँध गठरिया, भाग २, प्रथम संस्करण, पृ० ५३ ।

२६. १७-वत्, भाग १, १/५५-५७, पृ० २५-२६ ।

२७ वही, २/८०, पृ० ६४ ।

२८. डा० राम गोविन्द चद्र, भरत-नाट्यशास्त्र मे नाट्यशालाओं के रूप, बाराणसी, काशी मुद्रणालय, १९५८, पृ० ४ ।

२९-३०. जे० बर्गेस, इंडियन एटिक्वेरी, १९०५, पृ० १९७ ।

३१ किरणकुमार घलयाल, सीताबेंगा केब : थियेटर आर प्लेजर हाउस (नाट्य, नैमासिक, दिल्ली, भाग ६, सध्या १, मार्च, १९६२, पृ० १८) ।

३२-३३ वही, पृ० १८ ।

३४, ३५ एवं ३६. वही, पृ० १९ ।

३७ १७-वत्, २/९०, पृ० ६६ ।

३८. डा० वैकुण्ठनाथ दामि, हमारे रगमच का प्राचीन इतिहास (स्वतंत्र भारत, साप्ताहिक परिशिष्ट, ४ जुलाई, १९७६), पृ० ४ ।

३९. १७-वत्, २/७८, पृ० ४९ ।

४०. वही, २/८, पृ० ४९ ।

४१. वही, २/९-१०, पृ० ४९-५० ।

४२. वही, २/११, पृ० ५० ।

४३ डा० लक्ष्मीनारायण लाल ने उक्त आकार की ही पुष्टि की है (देखें-डा० ल० ना० लाल, रगमच और नाटक की भूमिका, दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, १९६५, पृ० ७८), जबकि डा० नगेन्द्र ने ज्येष्ठ विकृष्ट का आकार १०८×६४ हाथ अर्थात् १६२"×९६" माना है, किन्तु इस मान्यता का कोई आधार नहीं दिया

- हे (रेल्वे-डॉ० नगेन्द्र, प्र० म०, हिन्दी अभिनवभारती, दिल्ली, हि० वि०, दि० वि०, १९६०, पृ० २५५) ।
४४. एम० रा० कवि, म०, नाट्यशास्त्र आफ भरतमुनि, भाग १, २/८४-८५, पृ० ५४-६४ ।
४५. वही, २/३३-३५, पृ० ५६-५७ । ४६. वही, २/६८-६९, पृ० ६१-६२ ।
४७. वही, २/६३-६४, पृ० ६०-६१ ।
४८. एम० बी० अक्वाक, ए नोट आन 'ग्लिएट इडियन थियेटर (नाट्य, नैमागिक, दिल्ली, थियेटर आर्किटेक्चर नम्बर, विटर, १९५९-६०, पृ० २३) ।
४९. डा० राय गोविन्द चन्द्र, भारत नाट्यशास्त्र में नाट्यशास्त्रों के रूप, पृ० १० ।
५०. ४४-वत्, २/३४, पृ० ५६ । ५१. वही, २/१००, पृ० ६९ ।
- ५२-५३. ४९-वत्, पृ० १८ ।
- ५४-५५. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, प्रयाग, साहित्यकार ससद, १९५६, पृ० १०८ ।
५६. ४४-वत्, २/६३-६४, पृ० ६०-६१ । ५७. वही, २/३४-३५, पृ० ५६-५७ ।
५८. वही, २/६३-६४, पृ० ६०-६१ । ५९. वही, २/६८-६९, पृ० ६१-६२ ।
६०. वही, २/६८, पृ० ६१ । ६१. वही, २/६९-७३, पृ० ६२ ।
६२. वही, २/७५-८०, पृ० ६३-६४ । ६३. वही, २/८०, पृ० ६४ ।
६४. वही, २/८१-८२, पृ० ६४ । ६५. वही, २/८२-८५, पृ० ६४ ।
६६. वही, २/८९, पृ० ६५ । ६७. वही, २/९९, पृ० ६९ ।
६८. वही, २/९०-९१, पृ० ६६ । ६९. वही, २/९१-९२, पृ० ६६ ।
७०. वही, २/१०२, पृ० ६९ । ७१. वही, २/१०४, पृ० ७० ।
७२. ४९-वत्, पृ० १३ ।
७३. शेल्डन चेनी, रंगमच (अनु० श्रीकृष्णदास), हिन्दी समिति, उ० प्र०, लखनऊ, १९६५, पृ० ४२ ।
७४. वही, पृ० ९९-१०० ।
७५. डोरोदी तथा जोसेफ सैमेसन, सह-ले०, दि ड्रामेटिक स्टोरी आफ दि थियेटर, एक्लाई-गुनैन, म्यूयार्क, १९५५, पृ० २६-२८ ।
७६. ७३-वत्, पृ० १२५-१२६ । ७७. वही, पृ० १२७ ।
७८. वही, पृ० १७९ तथा १८२ ।
- ७९-८०. ७५-वत्, पृ० ३९ ।
८१. ७३-वत्, पृ० २४१-२४३ ।
८२. (क) ए० सीताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमच, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश, लखनऊ, १९६४, पृ० ४९८, तथा  
(ख) ७३-वत्, पृ० २४३ ।
८३. मेरी सेटन, रिप्लेक्स आन थियेटर आर्किटेक्चर (नाट्य, नैमागिक, दिल्ली, थियेटर आर्किटेक्चर नम्बर, विटर, १९५९-६०, पृ० ३१) ।
८४. वही, पृ० ३२-३३ । ८५. वही, पृ० ३३-३४ ।
८६. वही, पृ० ३५-३६ । ८७. वही, पृ० ३७ ।
८८. बापूरावनाईक, मुम्बई मराठी साहित्य संघाचे नाट्यगृह (मुम्बई मराठी साहित्य संघ : साहित्य संघ मन्दिर उद्घाटन, १९६४) ।

८९. फाइव थियेटर्स आफ डिस्टिक्शन (नाट्य, दिल्ली, पि० बा० नं०, विटर, १९५९-६०, पृ० ९४) ।  
 ९०-९१. राजेश्वर प्रसाद सक्सेना, भारतीय रगमच में नये प्रयोग (नया पथ, लखनऊ, नाटक विशेषांक, मई, १९५६, पृ० ४६८) ।  
 ९२. टैगोर थियेटर्स (नाट्य, दिल्ली, टैगोर मेन्टीनरी नम्बर, १९६२, पृ० ५४) ।  
 ९३. शरद नागर, 'लखनऊ' (नटरग, नई दिल्ली, वर्ष १, सन्ध्या ३, पृ० ६२) ।  
 ९४. डा० राय गोविन्द चन्द्र, भरत-नाट्यशास्त्र में नाट्यशालाओं के रूप, पृ० २१ ।  
 ९५. एम० रा० कवि, स०, नाट्यशास्त्र आफ भरतमुनि, भाग १, २/८२, अभिनव-विवृति, पृ० ६८ ।  
 ९६. वही, २/८३-८४, पृ० ६४ । ९७ वही, २/८४-८५, पृ० ६४ ।  
 ९८. मनमोहन घोष, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, २३/३-८, १९५० ।  
 ९९. वही, २३/१७० में १८० तक । १००. वही, २३/१८० से १९८ तक ।  
 १०१. वही, २७/९६ । १०२ वही, २७/८९-९० ।  
 १०३. वही, २७/९३-९४ ।  
 १०४. ९५-वत्, ३/९०, पृ० ८२ ।  
 १०५. ९८-वत्, भाग ०, ३२/३०६-३०७ ।  
 १०६. राबर्ट मैस्विट, स्टेज लाइटिंग (थियेटर एण्ड स्टैंड, भाग १, लंदन, दि न्यू एरा पब्लिशिंग कं० लि०, पृ० ३३४) ।  
 १०७. सम्बुलाल सुल्तानिया अज्ञात, नाटक की संप्रेषणीयता (सुर सिमार, बम्बई, अग्रिक-अकटूबर, १९६५, पृ० ५२) ।  
 १०८. ९८-वत्, २७/४९-५८, १९५० ।  
 १०९. वही, २७/५७ ।  
 ११०. ९५-वत्, ६/कारिका ३१ के उपरांत, पृ० २७२ ।  
 १११. वही, ६/१५, पृ० २६६ ।  
 ११२. डा० मोलाशंकर व्यास, व्याख्याकार, दशरूपकम् (मूल लेखक धनञ्जय), ४/३५, बनारस, श्रीकृष्ण विद्या-भवन, १९५५, पृ० २१८ ।  
 ११३. डा० नगेन्द्र, प्र० स० तथा अन्य, हिन्दी नाट्यदर्पण, ३/१११, दिल्ली, हि० वि०, दि० वि०, १९६१, पृ० ३०५ ।  
 ११४. डा० गायधन सिंह, स०, हिन्दी साहित्यदर्पण (मू० ले० विद्वनाम्), ३/२५१, बाराणसी, श्रीकृष्ण विद्या-भवन, १९६३, पृ० २६६ ।  
 ११५. ११२-वत्, १/५६, पृ० ६४ । ११६ वही, १/५७, पृ० ६५ ।  
 ११७. वही, १/५८, पृ० ६५ ।  
 ११८. ९८-वत्, २०/२-३ ।  
 ११९. ११२-वत्, ३/४३, पृ० १६५-१६६ ।  
 १२०. ११३-वत्, १/३-४, पृ० १५-१६ ।  
 १२१. वही, ४/५५-६३, पृ० ४०४-४०८ ।  
 १२२. ९५-वत्, १/१६-१७, पृ० १४ ।  
 १२३. ९८-वत्, ८/६ ।

१२४. म० घोष, सं०, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, ८/७ ।

१२५. वही, ८/१५

१२६. डा० भोलानाथ व्यास, व्याख्याकार, दशरूपकम् (मू० ले० घनशंकर), १/१-१०, पृ० ६ ।

१२७. १२४-वत्, अध्याय = से १३ तक ।

१२८. रघुनाथ, नाट्य-कला, दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, १९६१, पृ० १५१ ।

१२९. १२४-वत्, ८/१४९-१५७ (मुख) और १६६-१७३ (श्रीवा) ।

१३०. वही, ७६/१००-११४ ।

१३१. वही, अध्याय १३ ।

१३२. वही, १३/६७-६९ ।

१३३. वही, १३/१०१-१०४ ।

१३४. वही, १८/३१ तथा ३६ ।

१३५. वही, १८/३७-४२ ।

१३६. वही, १८/३५ ।

१३७. वही, १८/४९-५४ ।

१३८. (क) डा० सत्यव्रत मिश्र, न० हिन्दी साहित्यदर्पण (मू० ले० बिन्दुनाथ), ६/१६८, पृ० ४७३, तथा  
(ख) दयानन्दराम दास एवं पीताम्बरदास बडम्वाल, सं० ले०, रूपक-रहस्य, प्रयाग, इंडियन प्रेस लि०,  
द्वितीय संस्करण, १९४०, पृ० १४१ ।

१३९. १२४-वत्, १७/१-४१ ।

१४०. वही, १७/४२ ।

१४१. वही, १७/९६-१०६ ।

१४२. वही, १७/८८-९४ ।

१४३. वही, १९/३७-३८ ।

१४४. वही, १९/३८-४० ।

१४५. वही, १९/४१-४२ ।

१४६. वही, १९/४२-४३ ।

१४७. वही, १९/४३ ।

१४८. वही, १९/४८-५९ ।

१४९. वही, १९/४५ ।

१५०. वही, १९/५८-५९ ।

१५१. वही, १९/६०-६२ ।

१५२. वही, १९/६६-६७ ।

१५३. वही, १९/७०-७१ ।

१५४. वही, १९/७२-७४ ।

१५५. वही, १९/३-४ ।

१५६. वही, १९/५ ।

१५७. (क) 'राजा भट्टारको देवः' - गुरुप्रसाद शास्त्री, सं०, अमरकोश (मू० ले० अमरसिंह), प्रथम कांड,  
नाट्यवर्ग, १३, बनारस, भागवत पुस्तकालय, १९३८, पृ० ६२, तथा  
(ख) १२४-वत्, १९/१६ ।

१५८. १२४-वत्, १९/७ ।

१५९. 'गुवराजन्तु कुमारो भवद्धारकः' - गुरुप्रसाद शास्त्री, सं०, अमरकोश, प्र० का०, नाट्यवर्ग, १२, पृ० ६२ ।

१६०. 'अम्बा माता'-१५७-वत्, नाट्यवर्ग १४, पृ० ६२ ।

१६१. २४१-वत्, १९/१० ।

१६२. वही, १९/१५

१६३. वही, १९/१४ ।

१६४. वही, १९/९ ।

१६५. वही, १९/१२ ।

१६६. वही, १९/१० ।

१६७. वही, १९/१७ ।

१६८. वही, १९/११ ।

१६९. वही, १९/२९ ।

१७०. (क) वही, १९/३३, तथा

## १०४। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१७०. (क) म० घोष, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, १९/३३, तथा

(ख) डा० मत्स्यव्रत सिंह, हिन्दी साहित्यदर्पण, ६/१४१, वाराणसी, चौ० बि०, १९६३, पृ० ४६८।

१७१. १७० (क)-वत्, १९/३१-३२।

१७२. वही, २३/४।

१७३. वही, २३/११

१७४. वही, २३/४१-४२।

१७४ वही, २३/४३।

१७६. वही, २३/४८।

१७७ वही, २३/४९।

१७८. वही, २३/५५।

१७९ वही, २३/६०।

१८०. वही, २३/५९।

१८१ वही, २३/६१।

१८२. वही, २३/६५-६६।

१८३. रघुवरा, नाट्यकला, दिल्ली, ने० प० हा०, १९६१, पृ० २०५।

१८४. १७० (क)-वत्, २३/९४-९६।

१८५. 'ईषदाश्रय' वालकृष्णपिण्ड्या घट्टवौष्ट नाम्बलमुपयुज्य सिक्ककगुटिकवा ताड्येदित्यर्थक्रम' -जयमंगलाकार,  
कामसूत्र, १/४/५, जयमंगला टीका (वाराणसी, चौखम्भा सङ्ग्रह श्रीरज आफिस, १९६४, पृ० १०७)।

१८६. 'वत्सा सिक्ककमलकृष्ण'-वात्स्यायन, कामसूत्र, साधारण अधिकरण, चतुर्थ अध्याय (नागरक वृत्त प्रकरण),  
पौंच, पृ० १०६।

१८७. १७० (क)-वत्, २३/१०५-१०९।

१८८. १८३-वत्, पृ० २०७।

१८९. १७० (क)-वत्, २३/११३-१२५।

१९० वही, २३/१३९-१४१।

१९१. वही, २३/१४१-१४२।

१९२ वही, २३/१४२-१४३।

१९३ वही, २३/१४७-१४८।

१९४. डा० भोलाशंकर व्यास, व्या०, दशरूपकम्, ४/५-६, बनारस, चौ० बि०, १९५५, पृ० १८२।

१९५. मोरोदी एल जोसेफ सेंगेवमन, मह-ले०, दि ड्रामेटिक स्टोरी आफ दि थियेटर, एबलाई-गुमैन, न्यूयार्क,  
१९५५, पृ० १५-१७।

१९६. वही, पृ० २३।

१९७. वही, पृ० २६-३१।

१९८. गेल्डान बेनी, रंगमंच (अनु० श्रीकृष्णदास), हिन्दी समिति, मूचना विभाग, उत्तर प्रदेश, लखनऊ, १९६५,  
पृष्ठ १७३-१७४।

१९९. (क) वही, पृष्ठ १७६-१७७, तथा

(ख) १९५-वत्, पृष्ठ ३५।

२००. १९५-वत्, पृष्ठ ३८।

२०१ वही, पृष्ठ ४२-४५।

२०२. वही, पृष्ठ ४८-५०।

२०३. वही, पृष्ठ ५३-५५।

२०४. वही, पृष्ठ ५५-५७।

२०५. वही, पृष्ठ ९१।

२०६. जार्ज क्रीडले तथा जान ए० रीप्स, ए हिस्ट्री आफ दि थियेटर, न्यूयार्क, फ्राउन पब्लिशर्स, सप्तम संस्करण,  
१९५७, पृष्ठ ३५३।

२०७. (क) वही, पृष्ठ ३५२, तथा (ख) १९५-वत्, पृष्ठ १०६।

२०८. २०६-वत्, पृष्ठ ५३७।

२०९. कान्स्टेंटिन स्टैनिसलावस्की, माई लाइफ इन थार्ट, फारेन लैंग्वेजेज पब्लिशिंग हाउस, मास्को, पृ० ३८०।

२१०. कास्टेन्टिन स्टैनिस्लावस्की, माई लाइफ इन आर्ट, फारेन लैंग्वेज पब्लिशिंग हाउस, मास्को, पृ० ३८१ ।  
 २११. वही, पृ० ४०७ ।  
 २१२. डोरोटी एव जोसेफ सैमेक्सन, दि ड्रामेटिक स्टोरी आफ दि थियेटर, एबलाड-सूमेन, न्यूयार्क, १९५५,  
 पृ० ११३-११४ ।  
 २१३. २१०-वत्, पृ० ३९९ ।  
 २१४. वही, पृ० ३८८-८९ ।  
 २१५. जार्ज फ्रीडले एव जॉन ए० रीगस, ए हिस्ट्री आफ दि थियेटर, नेशन पब्लिशर्स, न्यूयार्क, १९४७, पृ० ५४१ ।  
 २१६. प० सीताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा पारश्चात्य रंगमंच, हिन्दी समिति, नूचना विभाग, उत्तर प्रदेश,  
 लखनऊ, १९६४, पृ० ५११ ।  
 २१७. २१२-वत्, पृ० १३४ ।  
 २१८. वही, पृ० १३४ ।  
 २१९. वही, पृ० १३९ ।  
 २२०. नाटक-अभिनय-प्रदर्शन पर श्रेष्ठ के विचार (नटरंग, नई दिल्ली, अक्टूबर-दिसम्बर, १९६८), पृ० १३-१५ ।  
 २२१. वही, पृ० १६ ।  
 २२२. लोथार लुत्जे, श्रेष्ठ और भारतीय रंगमंच (नटरंग, नई दिल्ली, अक्टूबर-दिसम्बर, १९६८), पृ० २२ ।  
 २२३. हवीय तनवीर, वही, पृ० १७ ।  
 २२४. (क) २२३-वत्, तथा (ख) कार्ल बेबर, वही, पृ० २२ ।  
 २२५. २१६-वत्, पृ० ५१६ ।  
 २२६. कोनराड काटर, फ्ले प्रोडक्शन, लंदन, हवर्ट जेम्किन्स लि०, १९५३, पृ० ५४ ।  
 २२७. वही, पृ० ५४-५५ ।  
 २२८. बलवन्त गार्गी, ऊलजलूल का थियेटर, रंगमंच, दिल्ली, राजकमल प्रकाशन प्रा० लि०, प्रथम हिन्दी सं०,  
 १९६८, पृ० २६४ ।  
 २२९. कोमिस्सास्जेवस्की, इज डाबयुमेण्टरी ड्रामा घाट लिख ? स्मारिका, थियेटर आर्ट्स वर्कशॉप, लखनऊ, १३  
 अक्टूबर, १९६८, पृ० शून्य ।  
 २३०. जॉ० लोथार लुत्जे, डाबयुमेण्टरी थियेटर इन जर्मनी दुहे, संगीत नाटक, २ अप्रैल, ६६, संगीत नाटक अकादमी,  
 नई दिल्ली, पृ० ७६ ।  
 २३१. सोम बेनीगल, ईस्ट-वेस्ट सेमिनार, नाट्य, बिटर नबर, १९६६-६७, पृ० १३ ।  
 २३२. सम्पादकीय, नाट्य, वही, पृ० ४ ।  
 २३३. एम० एम० भट्टा, ईस्ट-वेस्ट थियेटर सेमिनार आन टोटल थियेटर, नाट्य, वही, पृ० ८ ।  
 २३४. एम० रामकृष्ण कवि, सं०, नाट्यशास्त्र आफ भरत मुनि, भाग १, १/११६, पृ० ४१ ।  
 २३५. म० घोष, सं०, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, अध्याय २६ ।  
 २३६. २२६-वत्, पृ० ४१ ।  
 २३७. अल्फ्रेड हर्टॉप, मेक-अप (थियेटर एण्ड स्टेज, भाग १, लंदन, दि न्यू एरा पब्लिशिंग क० लि०, पृ० ४४८ ।  
 २३८. वही, पृ० ४५२ ।  
 २३९. वही, पृ० ४४९ ।  
 २४०. वही, पृ० ४५७ ।  
 २४१. वही, पृ० ४८७ ।  
 २४२. रघुवंश, नाट्यकला, दिल्ली, ने० प० हा०, १९६१, पृ० २२२ ।

## १०६ । भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

२४३. एम० रा० कवि, सं०, नाट्यशास्त्र आफ भरतमुनि, भाग १, १/११२, पृ० ४० ।
२४४. डा० भोलाशंकर व्यास, व्या०, दशरूपकम्, पृ० ४ ।
२४५. (क) डा० नगेन्द्र एव महेंद्र चतुर्वेदी, अनु०, अरस्तू का काव्यशास्त्र (पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, दिल्ली, दिल्ली विश्वविद्यालय, दूसरा संस्करण, १९६६, पृ० २७-२९), तथा  
(ख) डा० विश्वनाथ मिश्र, हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव, इलाहबाद, लोक भारती प्रकाशन, १९६६, पृ० १३६ ।
२४६. श्यामसुन्दर दास, साहित्यालोचन, प्रयाग, इण्डियन प्रेस लि०, छठी आवृत्ति, १९४२, पृ० ११६ ।
२४७. एफ० ई० डोरन, प्रोडक्शन प्रिंसिपल्स (थियेटर एण्ड स्टेज, भाग २, लंदन, दि न्यू ए० प० कं० लि०, पृ० ७७८) ।
-



२

भारतीय रंगमंच की पृष्ठभूमि और विकास

## (१) हिन्दी तथा अध्ययनगत भारतीय भाषाओं के रंगमंच : एक पृष्ठभूमि

संस्कृत रंगमंच का ह्रास : रंगमंच की अवधारणा और उसके विविध उपादानों—रंगमंच, नाटक और अभिनय—के विवेचन के मध्य हम यह देख चुके हैं कि प्राचीन संस्कृत रंगमंच की दीर्घ और समृद्ध परम्परा के सीमा-चिह्न हमें भरत के नाट्यशास्त्र में मिलते हैं। उसमें नाट्यमंडप, नाटक (अर्थात् उसके तीन तत्त्व (भेदक) : वस्तु, नेता और रस) और अभिनय का जैसा सांगोपाग विस्तृत विवरण उपलब्ध होता है, वैसा अन्यत्र नहीं। परवर्ती आचार्यों ने या तो उसकी वृत्तियाँ लिखी और नवीन व्याख्याएँ कर नवीन सिद्धान्त प्रतिपादित किए अथवा उसे उपजीव्य ग्रन्थ बना कर नाटक और अभिनय अथवा केवल नाटक और उसके तत्त्वों का विवेचन किया। नवीं शती के तीन आचार्यों—लोल्लट, शकुन्त और भट्टनायक में से लोल्लट ने भरत के प्रसिद्ध रस-सूत्र 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगात् रसनिष्पत्ति' की व्याख्या करते हुए 'उत्पत्तिवाद', शकुन्त ने 'अनुमितिवाद' और भट्टनायक ने 'भुक्ति-वाद' के सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया।

दसवीं शती के धनञ्जय ने भरत-नाट्यशास्त्र को उपजीव्य ग्रन्थ बनाकर, केवल नाटक के तत्त्वों का ही अपने ग्रन्थ 'दशरूपकम्' में विवेचन किया, यद्यपि उन्होंने नायिका-भेद तथा शृंगार-रस के वर्णन में कुछ स्वतंत्रता बरती। अभिनवगुप्त (ग्यारहवीं शती) ने नाट्य-शास्त्र पर 'अभिनव-भारती' विवृति लिखी और भरत की नाट्य-मंडप, नाटक और अभिनय-सम्बन्धी समस्त कारिकाओं की विस्तृत व्याख्या की। नाट्यशास्त्र के अध्ययन के लिये यह एक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है, क्योंकि उसमें भरत-सूत्रों के आख्यान के साथ लोल्लट, शकुन्त आदि पूर्ववर्ती आचार्यों के मतों का भी उल्लेख किया गया है। अभिनव ने भरत के रस-सूत्र के आधार पर, शब्द की व्यञ्जना-शक्ति को प्रेरक मान कर, रस के सम्बन्ध में 'व्यञ्जनावेद' के एक नये सिद्धान्त का प्रवर्तन किया।

बारहवीं शती में गुजरात के रामचन्द्र-गुणचन्द्र (आचार्य हेमचन्द्र के दो शिष्य, सह्याद्री) ने नाट्यशास्त्र के दशरूपकों से संबंधित बीसवें अध्याय के आधार पर 'नाट्यदर्पण' की रचना की। डॉ० नरेन्द्र के अनुसार यह धनञ्जय के 'दशरूपकम्' की प्रतिद्वंद्विता में लिखा गया प्रतीत होता है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने चतुर्विध अभिनय का भी संक्षेप में वर्णन किया है।<sup>१</sup>

उपयुक्त संक्षिप्त विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि भरत के समय में (यद्यपि ईसा-पूर्व आठवीं-सप्तवीं शती से लेकर ईसा की चौथी शती तक के बीच विभिन्न विद्वानों ने भरत-नाट्यशास्त्र का रचनाकाल निर्धारित करने का प्रयास किया है, किन्तु अपिकाश विद्वान अन्नर एवं बाह्य साध्यों के आधार पर इसे अब दूसरी या दूसरी-तीसरी शती की कृति मानने लगे हैं, जो उचित प्रतीत होता है) और उसके पूर्व रंगमंच और अभिनय का पूरा विकास हो चुका था, जो दसवीं-ग्यारहवीं शती तक अर्थात् अभिनवगुप्त के समय तक किसी-न-किसी रूप में अबाध गति से चलता रहा, किन्तु यह विकास-क्रम आगे दूर तक न चल सका। रंगमंच का ह्रास प्रारम्भ हो गया और नाटक के पाठ्य या साहित्यिक स्वरूप को प्रधानता प्राप्त हो चली। धनञ्जय और रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने अपने

ग्रन्थों में केवल नाटक का तत्त्व-विवेचन किया और नाट्यमण्डप वाले पक्ष को तो स्पर्श भी नहीं किया। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने रंगमंच के तीसरे अंग—अभिनय का भी बड़ा सक्षिप्त वर्णन किया। इसमें भी हमारे इस अनुमान की पुष्टि होती है कि दसवीं शती और उसके बाद संस्कृत रंगमंच की इतिथी हो गई और 'अभिनवभारती' उसके पुनरुज्जीवन का, निर्जीव शरीर में प्राण फूँकने का एक प्रयास मात्र है, यद्यपि यह प्रयास अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रहा। भरत द्वारा स्थापित नाटक ने रंगमंचीय मूल्य की एक बार पुनर्स्थापना हुई, किन्तु अभिनव के इस प्रयास की धारा आगे नहीं बढ़ सकी। परवर्ती आचार्यों ने, विशेषकर विश्वनाथ (चौदहवीं शती) ने नाट्यशास्त्र को पृथक् शास्त्र न मानकर उसे सम्पूर्ण काव्यशास्त्र का अंग बना दिया। उनमें 'साहित्यदर्पण' के केवल छठे परिच्छेद में दृश्यकाव्य का विवेचन किया गया है। विश्वनाथ ने यद्यपि वात्मन्य रस नामक क्षमों रस की उद्भावना की है, किन्तु रस-सिद्धान्त की दृष्टि से वे मुख्यतः अभिनव के ही अनुयायी हैं।

विश्वनाथ के बाद नाटकों की रचना पञ्च-सप्तमियों और सध्यमों की दृष्टि में रखकर बड़े परिमाण में होती रही, किन्तु ये नाटक अधिकांश में पाण्डित्य-प्रदर्शन की दृष्टि से लिखे गये, रंगमंच की दृष्टि से नहीं। कुछ आचार्यों ने नाट्यशास्त्र-विषयक ग्रन्थ भी लिखे, जो सत्रहवीं शती तक लिखे जाते रहे, किन्तु उनमें भरत की पनी दृष्टि अथवा नवीन उद्भावना नहीं दिखाई देती। मिश्रप्रसाद मिह ने इसे संस्कृत रंगमंच का पतन या ह्रास-काल माना है।<sup>1</sup> नाटककार रंगमंच से दूर जा पड़े और संस्कृत नाटक भी नाट्यशास्त्र के जटिल बन्धनों में बँधे होने तथा संस्कृत से प्रसूत पृथक् लोक-भाषा का कमजोर विकास होने के कारण प्रायः सामान्य प्रेक्षक के लिए बोधगम्य न रह जाने के कारण सम्प्रेषणीय नहीं रहे। पुनश्च, इस युग के प्रेक्षक-वर्ग में भरत-कालीन प्रेक्षक की शास्त्रज्ञता, रस-प्राहिका-शक्ति एवं भावप्रवणता, गुणाङ्गगुण-परीक्षा के विवेक आदि की अपेक्षा भी नहीं थी। दूसरी ओर, इन नाटकों के अभिनय राज-प्रासादों अथवा राज-मन्त्राओं तक ही सीमित रह जाने के कारण भी औसत प्रेक्षक की वहाँ तक पहुँच सम्भव न रही। तीनों, राज्याश्रय अथवा सन्नान्त सामंतों के आश्रय में पड़े इस रंगमंच को भारत पर मुसलमानों के आक्रमण से बहुरा घण्टा लगा। राजाओं-महाराजाओं का पतन हुआ और साथ ही उनके आश्रित रंगमंच का भी। फलस्वरूप संस्कृत रंगमंच और नाट्यकला का विकास अवरुद्ध हो गया और देश के विभिन्न भागों में लोक-मानस ने अपनी कलात्मक अभिव्यक्ति के लिये नये माध्यमों की खोज प्रारम्भ कर दी। इसी खोज का परिणाम था—देश की विभिन्न लोक-भाषाओं में लोकमंच की स्थापना और उसका विकास।

लोकमंच का अभ्युदय और विकास : यह लोकमंच शास्त्र-अनुमोदित न होकर प्रदेश-विशेष की प्रतिभा, क्षमता, कला-दाक्षिण्य आदि पर आधारित स्वतन्त्र-स्फूर्त अनगढ़ रंगमंच था, जिस पर लौकिकता की स्पष्ट छाप थी। इसके लिये किसी नाट्यमण्डप, नियम या शास्त्रीय मर्यादा की आवश्यकता न थी और कोई भी सार्वजनिक स्थान—गाँव की अमराई, नगर का उजवन, मंदिर, मैदान या राजपथ, मेले का स्थान आदि लोकमंच बन सकता था। यह लोकमंच ग्राम्य मंच का पर्याय नहीं, बल्कि उससे विस्तृत क्षेत्र इसके अन्तर्गत आ जाता है।

लोकमंच का प्रारम्भिक स्वरूप क्या था और उसका अभ्युदय कब और कैसे हुआ, इसका कोई अधिकृत विवरण उपलब्ध नहीं होता। फिर भी मानव-स्वभाव सदैव विनोदप्रिय और मनोरंजन का पोषक रहा है, अतः मानव-सभ्यता के विकास के साथ मनोरंजन या विनोद का कोई-न-कोई साधन उसके पास अवश्य रहा है। नृत्य, गान, वादन अथवा मवाद में से एक या अधिक तत्त्व लोकरंजन के साधन अवश्य बनते रहे हैं।

वैदिक काल में नृत्य, गीत और सवादों के साथ ऋचाओं का शसन और सवाद-नृत्यों का अभिनय होता रहा है।<sup>1</sup> वात्मीकि—'रामायण' (दूसरी-तीसरी शती) में भी 'गायक' और 'पाणिवादक' के साथ नाटक-संघ' का उल्लेख मिलता है। कोटिन्य—'अर्थशास्त्र' (ईसा-पूर्व चौथी शती) में नट, नर्तक, वादक, कथाजीवी, कुशीलव (गायक), प्लवक (रस्मी पर चलने वाले नट) आदि की मंडलियों के खेलों और उन पर लगने वाले कर का

विवरण मिलता है ।<sup>१</sup> वात्स्यायन के 'कामसूत्र' (तीसरी शती) में 'नट' और 'प्रेसा' शब्द आये हैं ।<sup>२</sup> भरत के अनुसार 'कुशीलव' वाद्य-संगीत के सूत्रों का प्रयोक्ता और कुशल-वादक होता है ।<sup>३</sup> प्रेसा (जिसे विश्वनाथ ने 'प्रेड्क्ष्ण' कहा है) उपरूपकों का एक भेद है, जो एक प्रकार का नृत्य-विशेष है, जिसे गली, समाज, चौराहे अथवा मुरालय आदि में अनेक विशिष्ट पात्रों द्वारा किया जाता है ।<sup>४</sup> 'समाज' ऐसे पर्वोत्सवों को कहते हैं, जिनमें नाट्याभिनय होता है ।<sup>५</sup> ये प्रायः सरस्वती-मंदिर तथा अन्य मंदिरों में और विवाह, पुत्र-जन्म आदि के मार्गलिक अवसरों पर ही आयोजित किये जाते थे ।

ये समाज भोगों के शासनकाल में हुआ करते थे । अशोक के शिलालेखों में 'समाज' का उल्लेख मिलता है । कूटनीतिज्ञ एवं अर्थशास्त्री चाणक्य ने एक स्थल पर 'उत्सव', 'समाज' तथा यात्रा का उल्लेख किया है, जिसमें निम्नतर चार दिनों तक अवाध गति में लोग मद्यपान करने थे । 'महाभारत' में समाज को एक शौक्लोत्सव कहा गया है, जो गीत, नृत्य तथा मद्यपान के साथ हुआ करता था । धर्म-निरपेक्ष लौकिक समाज प्रायः रंगशाला अथवा प्रेक्षागारों में आयोजित किये जाते थे, जहाँ विभिन्न वर्गों के सामाजिकों के लिए मंच या उन्नत चबूतरे बने होते थे । विशिष्टवर्गीय सामाजिकों के लिए शिविकाओं तथा सिविरों का भी प्रबन्ध रहता था । लौकिक समाज के अन्तर्गत सार्वजनिक प्रीति-भोग (जिसमें विविध प्रकार के मासाहार की भी व्यवस्था रहती थी), सैनिक दण्ड-युद्ध, कला के प्रदर्शन अथवा स्वयंवर का आयोजन किया जाता था । स्वयंवर में नृत्य, संगीत तथा गायन का प्रबन्ध रहता था । धन्वगुप्त भोगों प्रत्येक वर्ष पशु-युद्ध के लिए विशेष आयोजन किया करता था ।

आगे चल कर बौद्ध-काल में समाज में, जिसे पाळी में 'समज्जा' कहते हैं, कुछ विकृति आ गई । 'दीघ निकाय' में इस विकृत एवं आपत्तिजनक समज्जा के छ अंग बताये गये हैं—नृत्य, गीत, संगीत, कथा-वर्णन, स्तौति तथा दोल ।

तुलसीदास ने अपने 'रामचरितमानस' में 'समाज' का प्रयोग दो अर्थों में किया है—परिपद् या सभा तथा आमोद-प्रमोदायं गोष्ठी अथवा उत्सव । हमारे अर्थ में प्रयुक्त समाज-विषयक उद्धृतियाँ इस प्रकार हैं—

१. बरनब राम-विवाह समाज । सो मुद मगलमय रितुराज ॥ (रामचरितमानस, १/४२/३)
२. सो बिलगाउ बिहाइ समाज । न त भारे जईहि सब राजा ॥ (रामचरितमानस, १/२७१/५)
३. नहि विपाद कर अवसर आजू ।

बेगि करहु बन-गवन समाज ॥ (राम०, २/६८/४)

४. तब समाजु सजि सिधि पल माही । जे सुख सुरपुर सपनेहु नाही ॥ (राम०, २/२१४/७)

जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है, स्वयंवर के समय नृत्य, गान आदि की व्यवस्था रहती थी । सीता-स्वयंवर के समय नृत्य, गान आदि के साथ अनुप-मन का विशेष रूप से आयोजन किया गया था, जिससे देश-विदेश से आये हुए राजकुमारों के शौर्य एवं शक्ति की परीक्षा की जा सके ।

'समाज' शब्द की व्युत्पत्ति है—सम+अञ्+धन्, जिसका अर्थ है—सभा, समिति, गोष्ठी, परिपद्, समुच्चय, सग्रह, दल, आमोद-प्रमोदायं मम्मिलन अथवा गोष्ठी । लौकिक समाज का उसके अन्तिम अर्थ से ही संबंध रहा है । इसी समाज से 'सामाजिक' शब्द की उत्पत्ति हुई है : समाज+अञ्=सामाजिक, जिसका अर्थ है—किसी सभा का सदस्य अथवा सभा में दर्शक (तेन हि तत्प्रयोगादेवात्र भवतः सामाजिकानुपास्महेमातगलीला) ।<sup>६</sup> मोनियर विलियम्स ने भी 'सामाजिक' का अर्थ सभा का सदस्य या सहायक, प्रेक्षक (साहित्य-दर्पण) ही किया है ।<sup>७</sup> प्रेक्षक के अर्थ में 'सामाजिक' शब्द का प्रयोग आसाम के वैष्णव कवि शंकरदेव—कृत 'राम-विजय अथवा सीता-स्वयंवर' में हुआ है—

'सूत्रधार-हे सामाजिक, ये खन रामचन्द्र अजयव धनूप सूरल, सीता शक्ति भावे चिन्तित भेल ।'

लोकमंच की यह परम्परा भरत के नाट्यशास्त्र की रचना के समय भी इस देश में विद्यमान थी, इसीलिये

भरत ने नाट्यशास्त्र के अन्त में यह मन्त्र किया कि नाट्य-प्रयोग की शास्त्र-सम्मत रीतियों (व्यवहारों) के विस्तृत विवेचन के बाद भी यदि कुछ कहना योग्य रहा हो, तो उसे लोकानुकरण (लोकधर्मी प्रवृत्तियों) से ग्रहण किया जाना चाहिए ।<sup>14</sup>

डा० कीच ने प्रहसन (रूपक का एक भेद) का उद्भव लोक-नाट्य से माना है और उसे तत्कालीन लौकिक रीति का साहित्यिक रूप बताया है ।<sup>15</sup> यह लौकिक स्वाँग या हास्यपूर्ण नकल या धाड़म्य रूप हो सकता है, क्योंकि स्वाँग या प्रहसन, दोनों में ही व्यंग्य और हास्य अभिप्रेत होता है ।

इस प्रकार लोक-नाट्यों की यह परम्परा बहुत प्राचीन ठहरती है । यह संस्कृत नाटकों के समानान्तर चलती रही, किन्तु अपभ्रंस भाषाओं के अनन्तर आधुनिक भारतीय भाषाओं तथा हिन्दी का विकास होने पर, प्रत्येक भाषा-क्षेत्र की जन-रुचि और परिस्थितियों के अनुरूप, उनके लोकमंच का विकास हुआ । इस लोकमंच से सम्बन्धित कठपुतली-नृत्य और स्वाँग सबसे प्राचीन हैं । कठपुतली-नृत्य का प्रसार सम्पूर्ण भारत में रहा है, फिर भी मराठी और हिन्दी के क्षेत्र में इसे विशेष लोकप्रियता प्राप्त हुई । स्वाँग मझारान्, उत्तर प्रदेश और बिहार में प्रचलित रहे हैं । बंगाल की यात्राओं का आरम्भ जयदेव के 'गीत गोविन्द' से माना जाता है । मराठी में तमाशे तेरहवीं शती से पूर्व ही होने लगे थे । गोन्धल, ललित और दशावतार मराठी क्षेत्र की जनता के मनोरंजन के अन्य साधन थे । गुजराती में भवाई का प्रारम्भ चौदहवीं शती में हुआ । गुजराती और राजस्थानी-हिन्दी के रास तेरहवीं शती की देन हैं । मैथिल के चित्तनिया नाटक और वज्रभाषा की रासलीला सोलहवीं शती में विकसित हुई । रासलीला के जोड़ पर राम-भक्तों ने रासलीला या राम की रासलीला का प्रचार किया । उत्तर प्रदेश और आम-बास के हिन्दी-क्षेत्रों में स्वाँग, भगत, सागीत या नीटकी, ह्याल, भाँड और विदेगिया भी लोकप्रिय रहे । ये संस्कृत के अभिजात्यवर्गीय नाटकों से वृक्ष-लोकप्रिय जन-नाट्य थे, जिनसे द्वारा तत्कालीन जन-समाज अपना मनोरंजन करता रहा । इनकी भाषा तत्कालीन लोकभाषा थी और इनके आवाभिष्यजन का रूप भी सरल और बहुविध होता था । केवल संगीत की मधुर स्वर-लहरी, नृत्यादि तथा कुछ अनगढ़ थोड़े से संवादों से प्रेक्षक रस-विभोर हो जाते थे ।

वर्ण्य विषय की दृष्टि से ये लोकनाट्य मुख्यतः दो प्रकार के होते हैं—लौकिक और पौराणिक । कठपुतली, स्वाँग, तमाशा, भवाई, ह्याल, विदेगिया आदि लौकिक नाट्य के अन्तर्गत और यात्रा, ललित, राम-लीला, राम-लीला आदि पौराणिक नाट्य के अन्तर्गत आते हैं, किन्तु यह वर्गीकरण वातानुकूलित कक्षों की भाँति अन्तिम और अपरिवर्तनशील नहीं है । यात्रा-नाटकों के कृष्ण आदि का स्थान आगे चलकर नल-दमयन्ती, विद्या-मुन्दर आदि नायक-नायिकाओं में ले लिया । तमाशे के 'गोलणी' वाले अंश में राधा-कृष्ण-प्रसंग के गीत गाये जाते हैं तथा भेदिक कवन वाले अंश में शिव और शक्ति-सम्बन्धी विवाद होता है ।

यात्रा बंगाल में, तमाशे, गोथल, ललित आदि मराठी में, भवाई गुजराती में और दोष लोकनाट्य मुख्यतया हिन्दी से सम्बन्धित हैं । बंगाल से लेकर महाराष्ट्र तक समस्त उत्तरी भारत में इस लोकमंच ने अपने विविध स्वरूपों में जड़-मानव को आन्दोलित एवं आह्लादित किया, किन्तु काल-क्रम से उनमें अस्तीत्य और निवृत्ति उत्पन्न हो जाने से उनका पतन प्रारम्भ हो गया । यात्रा, तमाशा, भवाई, नीटकी, भाँड आदि में विवृति आ जाने से सामाजिकों के बीच उनकी लोकप्रियता घटने लगी, यद्यपि उनके पुनरुद्धार और परिमार्जन की चेष्टा इधर के कुछ वर्षों में प्रारम्भ हो गयी है और मुमस्कृत रूप में उन्हें अब रगसालाओं में प्रस्तुत किया जाने लगा है । इन लोक-नाट्यों का तेरहवीं शती या इससे कुछ पूर्व से लेकर बीसवीं शती के पूर्वार्द्ध तक जन-मानस पर एकछत्र राज्य रहा है । इस दृष्टि से लोकमंच ने आगे चलकर सुख-सम्पन्न नाट्यमंच को प्रेरणा प्रदान की और सभी भाषाओं में सुन्दर नाटकों का सृजन प्रारम्भ हो गया ।

## (२) रंगमंच का अभ्युदय

लोकमंच से नाट्यमंच या रंगमंच को प्रेरणा मिलती है, क्योंकि रंगमंच लोकमंच के रंगशिल्प और अभिनय-कीर्तन को ग्रहण कर नवीन प्रयोग करने लगता है और अपने नये रंगशिल्प, अभिनय-पद्धति एवं नाट्य-विधान को गढ़ने में लग जाता है। नव-निर्माण अर्थात् नवीन प्रयोग की अभिलाषा की पूर्ति के लिये अतीत की नाट्य-परम्पराओं और समकालीन नाट्य-पद्धतियों की ओर उसकी दृष्टि जाना स्वाभाविक है। यदि देश परतन्त्र हो, तो अतीत के प्रति आकर्षण एवं श्रद्धा का ह्रास होने लगता है और विजेता की संस्कृति और कला के मानदण्ड उसे शीघ्र ही अभिभूत कर लेते हैं। बंगला, मराठी और गुजराती आदि भाग्यी भाषाओं तथा हिन्दी में रंगमंच के अभ्युदय के समय भारत की यही स्थिति थी।

मजहबू शर्मा के पूर्वार्द्ध में भारत आकर अंग्रेज व्यापारियों ने क्रमशः मद्रास (१६३९ ई०) और बम्बई (१६६१ ई०) पर अधिकार कर लिया। सन् १६९० ई० में उन्होंने बंगाल में प्रवेश कर कलकत्ता की नींव डाली और सन् १७७२ में यह बंगाल में अंग्रेजी राज्य की प्रथम राजधानी बना। सन् १८५७ के स्वातन्त्र्य-युद्ध में भारतीयों की पराजय के बाद अंग्रेज प्रायः समस्त भारत के अधिपति बन गये। इस अवधि में अंग्रेजी रंगमंच और नाट्य-कला ने भारतीय रंगमंच की स्थापना के लिए न केवल प्रेरणा प्रदान की, बल्कि उसके उद्घाटन के लिए वृष्टभूमि भी तैयार कर दी। हिन्दी तथा प्रस्तुत अध्ययन की सभी भारतीय भाषाओं—बंगला, मराठी तथा गुजराती ने इस प्रभाव को यत्किंचित् ग्रहण किया, यद्यपि भारतीय रंगमंच के नवीन पुरस्कर्तियों की दृष्टि लोकमंच और अतीत की दीर्घ नाट्य-परम्पराओं की ओर बराबर लगी रही। फलतः अभ्युदय-काल में भारतीय रंगमंच पर संस्कृत नाट्यशास्त्र और लोकमंच की पारम्परिक विशेषतायें स्पष्ट परिलक्षित होती हैं। हिन्दी और भारत की अन्य अध्ययनगत भाषाओं के प्रायः सभी प्रारम्भिक नाटकों में संस्कृत नाटक के ममलाचरण और प्रस्तावना के साथ लोकनाट्यों का गीत-तत्त्व वर्तमान है, किन्तु बाद में वे पश्चिमी नाट्य-विधान की ओर झुकते चले गये। आज के नाटक और रंगमंच, दोनों संस्कृत और लोकनाट्य के प्रभाव से संबंधित मूल हैं।

### (क) भारत में अंग्रेजी रंगमंच का अभ्युदय और प्रभाव

अंग्रेजों ने कलकत्ते में एक रंगशाला सन् १७५६ में लाल बाजार और मिशन रो के मोड़ पर स्थित बाड़ी में खोली, जिसका नाम था 'प्ले हाउस'।<sup>१०</sup> यह भारत की प्रथम अंग्रेजी रंगशाला थी। सन् १७५७ में प्लासी युद्ध में इसी रंगशाला में, पश्चिम के किले पर सिराजुद्दौला ने तोपें दागी थी। दूसरी रंगशाला सन् १७७७ में रायटर्स बिल्डिंग के पीछे लायम्स रेज और क्लाइव स्ट्रीट के चौराहे पर बनी, जिसका नाम था कलकत्ता थियेटर।<sup>११</sup> यह 'न्यू प्ले हाउस' के नाम से भी प्रसिद्ध है।<sup>१२</sup> इसके निर्माण पर उस समय एक लाख रुपये लगे थे। इस रंगशाला के सभी कलाकार उच्च और प्रतिष्ठित घराने के लोग थे।

कलकत्ता थियेटर में प्रायः अंग्रेजी प्रहसन और विरोधकर शेक्सपियर के 'हैमलेट', 'रिचर्ड तृतीय' आदि कई नाटक खेले गये। इसी थियेटर में सन् १७८९ में कालिदास के 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' का अंग्रेजी में अभिनय प्रस्तुत किया गया। टिकट की दर आठ रुपये से लेकर प्रायः एक मोहर तक हुआ करती थी।<sup>१३</sup> कुछ वर्षों की निरन्तर बढ़ती हुई स्थािति के बाद कलकत्ता थियेटर का ह्वाम प्रारम्भ हुआ और वह नीलाम हो गया।

श्रीमती ब्रिस्टो नामक एक अंग्रेज महिला ने चौरंगी में निजी रंगशाला का निर्माण किया और सन् १७८९ में पहली बार स्वयं कई अन्य स्त्रियों के साथ 'गुजर शोन्जर' नामक नाटक में भाग लिया।<sup>१४</sup>

कुछ वर्ष बाद कलकत्ता-निवासी रूसी नाटक लेखक ने बंगाल थियेटर की स्थापना की और 'डिस्गाइज' (नाटक) तथा 'लव इज दि बेस्ट डाक्टर' (प्रहसन) के बंगला अनुवादों को क्रमशः २७ नवम्बर, १७९५ और २३ मार्च, १७९६ को मंचस्थ किया।<sup>१५</sup> मंच-सज्जा भारतीय रीति से की गई और नाटकों में कवि भारतचन्द्र के गीत

## ११४। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

गाये गये। इनमें सर्वप्रथम बंगाली स्त्रियों ने स्त्री-भूमिकायें की।

इनके अनन्तर १९वीं शती के प्रारम्भ में कई अन्य रंगशालायें भी निमित्त हुईं। इनमें प्रायः अंग्रेजों के ही हाटक खेले जाते थे।

बम्बई में अंग्रेजी राज्य के सुदृढ़ होने पर प्रथम रंगशाला सन् १७७० (डॉ० विद्यावती नम्र के अनुसार १७३६ ई०) में बनी, जिसका नाम था बम्बई थियेटर।<sup>१०</sup> यह सार्वजनिक चन्दे से वर्तमान हाजिर्मान सञ्चालन में बनवाई गई थी। बम्बई के मराठे सेंट जगन्नाथ शंकर सेठ ने ग्राण्ट रोड पर एक रंगशाला पारसी मण्डलियों के नाटक खेलने के लिये बनवाई, जिसका उद्घाटन १० फरवरी, १८४८ को हुआ। डॉ० विद्यावती नम्र के अनुसार जगन्नाथ शंकर सेठ ने इसे सन् १८५५ में खरीदा था। यह रंगशाला ग्रांटरोड थियेटर या रायल थियेटर के नाम से प्रसिद्ध हुई।<sup>११</sup> जगन्नाथ शंकर सेठ की मृत्यु के बाद उनके पुत्र विनायक जगन्नाथ सेठ थियेटर के मालिक बने। इसके अनन्तर काल-क्रम से ग्रांट रोड पर बिक्टोरिया, वालीवाला आदि थियेटर बने, जिन्हें पारसियों ने बनवाया था। कलकत्ते के जनकरण पर ग्राण्ट रोड के इस क्षेत्र को 'जे हाउस' (पिल हाउस) कहा जाने लगा। बाद में गैयटी (अब कैपिटल), इम्पायर और नावेन्टी थियेटर फोर्ट-शेर में बने। पहले इनमें अंग्रेजी नाटक हुआ करते थे, किन्तु बाद में गुजराती और मराठी नाटक खेले जाने लगे।

कलकत्ते और बम्बई की इन रंगशालाओं ने बंगला, मराठी और गुजराती के शिक्षित समाज में एक नई चेतना उत्पन्न कर दी। वे यह सोचने के लिए विवश हुए कि इस प्रकार की रंगशालाएँ उनकी भाषाओं के नाटकों के लिये भी बननी चाहिए और इस दिशा में कुछ लाभ-प्रद प्रयास प्रारम्भ हो गये। बंगालियों, पारसियों और गुजरातियों ने अपनी रंगशालाएँ बनाने में सफलता भी प्राप्त की। बंगला और गुजराती में नाटकों का सृजन भी प्रारम्भ हो गया।

मराठी नाटक मण्डलियों के प्रारम्भिक नाटक पारम्परिक लोकमंच और सङ्कृत में प्रभावित थे, अतः उन्हें स्थायी रंगशालाओं की स्थापना की आवश्यकता नहीं अनुभूत हुई। बम्बई में वे पारसियों आदि द्वारा बनवाई गई रंगशालाओं को किराये पर लेकर अपने नाटक दिलाने लगे। पूना का पूर्णचन्द्र नाटक-गृह एकमात्र स्थायी मराठी रंगशाला थी, जो सन् १८५९ या इसके पूर्व बन चुकी थी।<sup>१२</sup>

### (ख) हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के रंगमंच का अभ्युदय

अभ्युदयगत हिन्दीतर भारतीय भाषाओं अर्थात् बंगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों की स्थापना में अंग्रेजी रंगमंच का बहुत बड़ा हाथ रहा है। फिर भी अंग्रेजी रंगमंच के इस योगदान और प्रभाव की मात्रा प्रत्येक भाषा के रंगमंच के लिये समान न होकर किसी के लिये कम और किसी के लिये अधिक रही है। प्रत्येक भाषा के रंगमंच के अभ्युदय के इतिहास पर विह्वल दृष्टि डालने से यह बात स्वतः स्पष्ट हो जायगी।

बंगला रंगमंच कलकत्ते में विदेशियों, विशेषकर अंग्रेजों द्वारा स्थापित रंगशालाओं और उनमें होने वाले अंग्रेजी नाटकों को देख तथा अंग्रेजी शिक्षा के प्रसार के साथ अंग्रेजी नाटकों के पठन-पाठन से प्रभावित होकर नवशिक्षित बंगाली-मजमा का ध्यान अपनी रंगशाला बनाने की ओर गया। फलस्वरूप सन् १८३१ में प्रसन्नकुमार ठाकुर ने हिन्दू थियेटर की स्थापना की, परन्तु इस थियेटर में भी प्रमुख रूप से अंग्रेजी या अंग्रेजी भाषा में अनुदित नाटक ही खेले जाते रहे। इस प्रकार के नाटकों में वेस्टसिडर का 'जूलियस सीजर' तथा भवभूति के 'उत्तररामचरित' का अंग्रेजी रूपान्तर प्रमुख थे।<sup>१३</sup>

सन् १८३२ में श्यामबाजार के नवीनकृष्ण बोस ने प्रथम सम्पूर्ण रूप से बंगाली रंगशाला की स्थापना की। इसमें सन् १८३५ में भारतचन्द्र राय 'बुणाकर'-कृत 'विद्यामुन्दर' का नाट्यरूप में प्रस्तुत किया गया।<sup>१४</sup>

इस नाटक में विजली की चमक, बादल आदि प्रदर्शित करने का विशेष प्रयत्न किया गया था । कोई पृथक् मंच न होने के कारण सामाजिकों को पात्रों के साथ ही दृश्य-स्थल पर जाना पड़ता था । इसमें स्त्री-भूमिकाएँ स्त्रियों द्वारा ही की गई थी । यहाँ यह बताना अप्राप्तिक न होगा कि भारतचन्द्र के 'विद्यामुन्दर' के बहुत पहले ही भैरवचन्द्र हालदार का 'विद्यामुन्दर' यात्रा-नाटक (१८२३ ई०) रईमों की वाडियों में खेला जा चुका था ।<sup>१५</sup>

मन् १८५६ में ओरिएण्टल थियेटर ने रामनारायण तर्करल के सामाजिक नाटक 'कुलीनकुलसर्वस्व' को जयराम बसाक की वाडी में अभिनीत किया । यह रक्षणशील समाज के विरोध के वावजूद बहुत लोकप्रिय हुआ । सन् १८५७ में कालीप्रसन्न सिंह ने 'विद्योत्साहनी थियेटर' की स्थापना की और कालिदास के 'विक्रमोर्वशी' (१८५७ ई०) और भवभूति के 'मालती माघव' (१८५९ ई०) के बंगला अनुवादों को सफलता के साथ प्रस्तुत किया । कालीप्रसन्न सिंह ने एक मौलिक नाटक भी लिखा— 'मावित्री-मत्स्यवान', जो ५ जून, १८५८ को खेला गया ।

उपर्युक्त सभी थियेटर अस्थायी ढंग के थे, अतः वेलगछिया के राजा ईश्वरचन्द्र सिंह और प्रतापचन्द्र सिंह ने बाबू (बाद में महाराजा) यतीन्द्रमोहन ठाकुर की प्रेरणा से वेलगछिया थियेटर के रूप में एक स्थायी रंगशाला की स्थापना की । इसका उद्घाटन ३१ जुलाई, १८५८ को 'रत्नावली' (बंगला में) के अभिनय से हुआ,<sup>१६</sup> जो १२ रातों तक चलता रहा ।<sup>१७</sup> इसमें राजा उदयन के प्रसाद के ऐन्द्रजालिक की जादू की छडी और मन्त्रों द्वारा जलने और आकाश में पूर्ण चन्द्रोदय के बड़े भव्य और यथार्थ दृश्य दिखाए गए थे ।<sup>१८</sup> इस अवसर पर भारतीय वाद्ययंत्रों का प्रयोग कर सर्वप्रथम भारतीय राग-रागिनियों पर धुनें बाँधी गई थी ।<sup>१९</sup> इन थियेटर ने दूसरा नाटक जो मोन सितम्बर, १८५९ को किया गया था, वह था माइकेल मधुसूदन दत्त का 'शर्मिष्ठा' । इसमें स्त्री-पात्रों की भूमिकाएँ पुरुषों द्वारा ही की गई थी ।

मन् १८६१ में राजा ईश्वरचन्द्र की मृत्यु हो जाने से वेलगछिया थियेटर बन्द हो गया ।<sup>२०</sup>

२७ अप्रैल, १८५९ को उमेश चन्द्र मिश्र का 'विधवा विवाह' नाटक मैट्रोपोलिटन थियेटर द्वारा कैनिंग स्ट्रीट के पास सिन्दूरिया पट्टी (चितपुर रोड) के वा० गोपाललाल मलिक की वाडी में मंचन किया गया था ।<sup>२१</sup> इसे बंगाल में विधवा-विवाह के प्रवर्तक प० ईश्वरचन्द्र विश्वासागर भी देखने के लिए आये थे और इसे देख कर उनकी आँखें भीग उठी थी । इसके बाद चिरजीव धर्मा (बैलोजयनाथ मान्याल) का 'नव वृन्दावन' नामक सामाजिक नाटक सितम्बर, १८६१ में खेला गया, जिसमें केनवचन्द्र सेन ने स्वयं पहाड़ी वावा और वाजीकर का अभिनय किया था ।<sup>२२</sup>

सन् १८६४ में बा० चन्द्रवाली घोष की अध्यक्षता में शोभा बाजार प्राइवेट थियेट्रिकल सोसाइटी की स्थापना हुई, जिनमें माइकेल के 'एकेड् कि वले सम्पत्ता' का ४, १८ और २९ जुलाई, १८६४ को और बाद में उनके 'कृष्णकुमारी' का उसी वर्ष अभिनय किया ।<sup>२३</sup>

इसके अनन्तर कुछ अन्य थियेटरों की स्थापना हुई, जिनमें पाथुरिया घाट थियेटर, जोडासाको थियेटर और बह्वाजार थियेटर उल्लेखनीय हैं ।

नाट्यानुरागी महाराजा यतीन्द्रमोहन ठाकुर ने अपने राजमहल में पाथुरिया घाट थियेटर की स्थापना की, जिसका उद्घाटन ६ जनवरी, १८६६ को उनके 'विद्यामुन्दर' नाटक के सन् १८६४ के परिष्कृत संस्करण को खेल कर किया गया । इस नाटक का अभिनय निरन्तर ९-१० दिन तक चलता रहा ।<sup>२४</sup> वेलगछिया-थियेटर के वृन्दवादकों ने इस नाटक के लिए मणीत-रचना की थी । इसी वर्ष १५ दिसम्बर को 'बुझले कि ना' शीर्षक प्रहसन अभिनीत हुआ । इसके बाद पाथुरिया घाट थियेटर ने अनेक नाटक खेल कर लगभग २५ वर्ष तक बंगला रंगमंच की सेवा की ।



बंगला रंगमंच के इतिहास में महर्षि देवेन्द्रनाथ के परिवार से संबंधित जोडासाको थियेटर का योगदान अविस्मरणीय रहेगा, यद्यपि यह दीर्घजीवी न हो सका और कुछ ही समय बाद सन् १८६७ में ही वन्द हो गया। इसके मंच पर सर्वप्रथम माइकेल मधुसूदन दत्त-रुत 'कृष्णकुमारी' और 'एकेइ कि बले सम्पत्ता' के कुछ अंशों का अभिनय हुआ। इसके बाद ५ जनवरी, १८६७ को रामनाथराय तर्कराम का बहु-विवाह-सम्बन्धी 'नव नाटक' खेला गया। यह नाटक आठ बार खेला गया था।<sup>14</sup>

लगभग इसी समय विश्वनाथ मालीलाल लेन में वा० गोविन्दचन्द्र सरकार की वाडी में ब्रूबाजार थियेटर की स्थापना चुशीलाल बोस ने बन्धेबसर आदि के सहयोग से की। मनमोहन बसु का प्रथम नाटक 'रामाभितेक' इसी थियेटर में सन् १८६८ के प्रारम्भ में हुआ था। उनका दूसरा नाटक 'मनी' सन् १८७२ में खेला गया। इस नाटक के अभिनय की प्रशंसा 'अमृतवाजार पत्रिका' के २२ जनवरी, १८७४ और 'इंग्लिशमैन' के १७ मार्च, १८७४ के अंकों में की गई थी।<sup>15</sup> इसके बाद उनका तीसरा नाटक 'हरिश्चन्द्र' (दिमम्बर, १८७४ ई०) प्रारम्भ किया गया, किन्तु चुशीलाल की पत्नी और बड़े पुत्र की मृत्यु के कारण थियेटर बन्द हो गया।<sup>16</sup>

अभी तक प्रायः पौराणिक अथवा सामाजिक नाटक ही मंचस्थ हो रहे थे, परन्तु दीनबन्धु मित्र ने सन् १८६० में 'नीलदर्पण' नामक राष्ट्रीय नाटक लिख कर नाट्य-जगत में क्रांति उपस्थित कर दी। यह नाटक नीलहे गिरी के अत्याचारों के विरुद्ध नदिया जिले के अन्तर्गत गुयातेली गाँव के मित्र परिवार की दुर्दशा से सम्बन्धित एक सत्य घटना पर आधारित था।<sup>17</sup>

बंगाल से लाहौर (पंजाब) तक इसका अनेक नगरो में प्रदर्शन हुआ। वापसी में ग्रेट नेशनल थियेटर जब लखनऊ की छतरमजिल में 'नीलदर्पण' (१८७५ ई०) का अभिनय कर रहा था, तो एक अग्रज दर्शक मंच पर चढ़ कर तोरप का अभिनय करने वाले मल्लाल भूष की मारने पर आमादा हो गया।<sup>18</sup> इससे सारी रंगशाला में अव्यवस्था फैल गई और नाटक रोक दिया गया। ग्रेट नेशनल थियेटर की सीधे कलकत्ता वापस लौट जाना पड़ा। ऐसी ही घटनाएँ कलकत्ते में भी कई बार घटी। एक बार तोरप द्वारा रोग पर आघात करने पर दीनदयाल बसु नामक एक बंगाली दर्शक ने मंच पर चढ़ कर रोग-वेधी पात्र की मारना प्रारम्भ कर दिया और मारते-मारते वह मूर्च्छित हो गया। एक बार रोग (अर्धेन्दुशेखर) के क्षेत्रमणि को विवश करने की चेष्टा करने पर ईश्वरचन्द्र विद्यासागर ने चप्पल फेंककर मारी। अर्धेन्दु ने चप्पल अपने माथे से लगा कर कहा—'यही मेरा ध्येय पुरस्कार है।'<sup>19</sup>

'नीलदर्पण' ने 'अकिल टाम्स कैबिन' के समान ही देश में क्रांति उपस्थित कर दी और इस प्रकार नीलहे गिरी की बामता में बंगाली कृषकों को मुक्त कराने में बहुत बड़ा योग्य दिया। यह इस बात का प्रमाण है कि नाटक और रंगमंच द्वारा सामाजिक एवं राजनैतिक क्रांति उपस्थित की जा सकती है। 'अकिल टाम्स कैबिन' ने अमेरिका में दाम-प्रथा का अन्त कराया था।

दीनबन्धु का दूसरा क्रांतिकारी नाटक था—'सधवार एकादशी', जो एक प्रहसन है। इस प्रहसन में सामाजिक क्षेत्र और रंगमंच-जगत में उथल-पुथल मचा दी। इस नाटक का सर्वप्रथम अभिनय बागबाजार एमेजर थियेटर द्वारा सन् १८६८ में गिरीशचन्द्र घोष के निर्देशन में हुआ था। इस नाटक के उपस्थान पर कोई विशेष खर्च नहीं हुआ और इस प्रकार पट्टली बान जनता के रंगमंच की स्थापना हुई। अभी तक रामनारायण तर्कराम और माइकेल मधुसूदन दत्त के नाटक सम्पन्न लोगों के लिये ही होते थे, परन्तु दीनबन्धु मित्र के नाटक सर्वसाधारण के लिये सुलभ हो गये, जिससे बंगला रंगमंच का विकास तीव्रगति से हुआ।

इस आन्दोलन के फलस्वरूप सन् १८७१ में नेशनल थियेटर की स्थापना हुई। इसमें सर्वप्रथम जून,

१८७१ में दोनबन्धु कृत 'लीलावती' नाटक का अभिनय हुआ। सन् १८७२ में 'नीलदर्पण' टिकट से खेला गया। इसके बाद एक के बाद एक करके कई नाटक खेले गये।

कुछ वर्षों की अपूर्ण सफलता के बाद नेशनल थियेटर में फूट पड़ गई और उसके कुछ कार्यकर्ताओं ने अलग होकर हिन्दू नेशनल थियेटर की स्थापना की। मई, १८७३ में दोनों थियेटरों ने कलकत्ते से ढाका जाकर अपने-अपने नाटक खेले। नेशनल थियेटर वहाँ कुछ जम नहीं पाया और उसने हारि उठाई। हिन्दू नेशनल थियेटर को कुछ सफलता तो अवश्य मिली, किन्तु उसे भी वापस लौट जाना पड़ा। लौट कर दोनों ने पुनः एकता स्थापित हुई और १० जुलाई, १८७३ को दोनों ने मिल कर 'कृष्णकुमारी' नाटक खेला।<sup>१५</sup> माइकेल मधुमदन दत्त की मृत्यु २९ जून, १८७३ को हो जाने के कारण उक्त नाटक में होने वाली आय उनके परिवार वालों को दे दी गई।<sup>१६</sup>

कुछ काल बाद नेशनल थियेटर (संयुक्त) का भुवनमोहन के ग्रेट नेशनल थियेटर के साथ फरवरी, १८७४ में नियमित विलय हो गया।<sup>१७</sup> ग्रेट नेशनल की स्थापना ३१ दिसम्बर, १८७३ को हुई थी। इसका मंच लकड़ी के तख्तों का बनाया गया था और इसके निर्माण पर उस समय १३००० रु० व्यय हुए थे। विलय के बाद १४ फरवरी, १८७४ को 'मृणालिनी', १० मार्च को 'विषवृक्ष', ४ अप्रैल को 'कपालकुण्डला' और ३० मई को 'कमलिनी' नाटक खेले गये।

अभी तक बंगाल थियेटर को छोड़कर अन्य किसी भी रंगमंच पर महिलायें काम नहीं करती थी, अतः ग्रेट नेशनल थियेटर ने भी क्षेत्रमणि, जादूमणि, लक्ष्मीमणि, राजकुमारी, नारायणी तथा हरीमती नामक स्त्री-कलाकारों को १९ सितम्बर, १८७४ को अभिनीत हुए देवेंद्रनाथ बनर्जी-कृत 'सती कि कलकिनी?' संगीतक में स्त्रियों की भूमिकाओं में उतारा।<sup>१८</sup> यह नाटक अत्यन्त सफल रहा। इसके बाद अनेक नाटक सफलता के साथ खेले गये। देवेंद्रनाथदास का 'शत्रु-सरोजिनी' महाराजा बेतिया (महाराजा हरेन्द्रकृष्ण सिंह) के सरभक्तव में २ जनवरी, १८७५ को मंचव्य किया गया। इसमें पहली बार मंच पर गोलिकाइ दिखायी गया था।

सन् १८७५ की गर्मियों में ग्रेट नेशनल थियेटर ने दिल्ली, लाहौर, मेरठ, आगरा, वृन्दावन, लखनऊ आदि नगरों में अपने नाटक प्रदर्शित किए।<sup>१९</sup> लखनऊ में 'नीलदर्पण' के प्रदर्शन के अवसर पर घटित दुर्घटना के कारण उसे सीधे कलकत्ते लौट जाना पड़ा, जिसका उल्लेख हम पहले कर चुके हैं।

इसी वर्ष उसने तीन ऐतिहासिक नाटक खेले, जिन्होंने बंगाल के राजनैतिक जीवन को चेतना प्रदान की। ये तीन नाटक थे—'पुष्प-विक्रम' (३ अक्टूबर, १८७५), 'भारते यवन' (७ नवम्बर, १८७५) और 'बंगेर सुखावसान' (२६ दिसम्बर, १८७५)। इसी वर्ष 'हीरकचूर्ण' (१७ जून), 'सरोजिनी' (२६ दिसम्बर) और 'सुरेन्द्र-विनोदिनी' (३१ दिसम्बर) नाटक भी खेले गये।

सन् १८७६ रंगमंच के इतिहास में एक बड़ी भारी विपत्ति का वर्ष रहा है, जिसने बंगाल रंगमंच को ही नहीं, भारतीय रंगमंच को अपने शिकड़े में बँध कर अपग बनाने की चेष्टा की। बंगाल सरकार की प्रार्थना पर लार्ड नॉर्थब्रुक ने एक अध्यादेश (आर्डिनेन्स) की घोषणा की, जिसमें बंगाल सरकार को नाट्य-प्रदर्शनों पर रोक लगाने का अधिकार दिया गया था। बाद में १६ दिसम्बर, १८७६ को 'नाट्य-प्रदर्शन नियन्त्रण अधिनियम' स्वीकृत हुआ। इस अधिनियम से सभी प्रान्तीय सरकारों को यह अधिकार प्राप्त हो गया कि वे जिस नाटक को अश्लील, राजद्रोह-हात्मक अथवा आपत्तिजनक समझें, उसे बन्द कर लें और उसके अभिनय पर रोक लगा दें।

इस कानून का देश भर में विरोध किया गया। कलकत्ते की 'अमृतबाजार पत्रिका' ने लिखा। "इस समय हम नासकों के अत्याचारों के बोध से खड़े हुए हैं। यदि हमारे ऊपर सरकार इसी तरह के काले कानूनों के द्वारा राज्य करती रहेगी, तो हमें ऐसा क्षेत्र चुनना पड़ेगा, जहाँ वर्तमान शासकों की बोझलाहट की हमें कोई परवाह न

रहेगी।<sup>13</sup> फलस्वरूप राष्ट्रीय आन्दोलन ने गति पकड़ी, यद्यपि रंगमंच और नाटको का विकास कुछ समय के लिए अवरोध हो गया।

बंगला रंगमंच के विकास में जिन अन्य रंगशालाओं अथवा नाटक मंडलियों ने योगदान दिया, उनमें प्रमुख हैं बंगाल थियेटर (१८७३ ई०), बीणा थियेटर (१८७७ ई०), स्टार थियेटर (१८८३ ई०), एमरेल्ड थियेटर (१८८८ ई०), नूतन स्टार (१८८८ ई०), मिटो थियेटर (१८९०-९१ ई०), मिनर्वा थियेटर (१८९३ ई०), क्लासिक थियेटर (१८९७ ई०) और कोहिनूर थियेटर (१९०७ ई०)।

बंगाल थियेटर की स्थापना सारद्वन्द्य घोष ने १९ अगस्त, १८८३ को बीडेन स्ट्रीट पर की थी। यह थियेटर कच्ची जमीन पर खपरैल डाल कर बनाया गया था। इसके आजीवन अध्यक्ष बंगाली नाट्यकारों की मृत्यु के कारण यह सन् १९०१ ई० में बन्द हो गया। लेबदेक थियेटर (१७९१ ई०), नवीनरूपण बोम के श्याम बाजार थियेटर (१८३२ ई०) तथा सन् १८७३ के पूर्वार्द्ध में कुछ मण्डलियों के छुटपुट प्रयासों के बाद बंगाल थियेटर ने सर्वप्रथम अलङ्कृती, जगतसारिणी, श्यामामुन्दरी और गोलप, इन चार अभिनेत्रियों में से दो को भाइकेल-वृत्त 'शमिष्ठा' में शमिष्ठा की दासियों की भूमिकाएँ दीं। 'शमिष्ठा' १६ अगस्त, १८७३ को खेला गया था। इसके अनन्तर 'माया कानन', 'महोत्तर ए कि काज', 'चक्षुदान', 'दुर्गेशनन्दिनी', 'कादम्बिनी', 'विद्यामुन्दर', 'नवनाटक', 'पद्मावती', 'पुरुषिक्रम' आदि कई नाटक मंचस्थ मिले गये। इस प्रकार यह रंगशाला २८ वर्ष तक गतिशील बनी रही।

स्टार थियेटर की स्थापना बंगाल की सुन्दरी अभिनेत्री विनोदिनी ने अपने एक प्रेमी के सहयोग से सन् १८८३ ई० में की। सन् १८८८ ई० में गोपाललाल शील ने इसे खरीद लिया और एमरेल्ड थियेटर के नाम से कार्य प्रारम्भ किया। सन् १८९७ ई० में नाटककार अमरेन्द्रनाथ दत्त ने एमरेल्ड को शील से किराये पर ले लिया और क्लासिक थियेटर के नाम से व्यावसायिक रंगमंच की स्थापना की। सन् १९०७ ई० में सारत्कुमार राय ने एमरेल्ड थियेटर को खरीद लिया और कोहिनूर थियेटर के नाम से इसे चालू किया। इस प्रकार स्टार थियेटर का प्रबन्ध और नाम क्रमशः बदलता रहा, किन्तु सभी प्रबन्धकों के अन्तर्गत नाटको की धारा अजब रूप से बहती रही।

स्टार के पुराने संचालकों ने स्टार रंगशाला तो बेच दी, किन्तु उसकी 'गुब्बिल' नहीं बेची थी। उन्होंने बित्री के पैमे और गिरीश के बोनेस के पैमे से हाथी बाग में जमीन खरीद कर सन् १८८८ ई० नूतन स्टार थियेटर की स्थापना की। इसी वर्ष सर्वप्रथम गिरीशचन्द्र घोष का 'नमीराम' खेला गया।<sup>14</sup> इसके बाद अनेकों नाटक खेले गए। अनेक उत्थान-पतन के बाद स्टार थियेटर आज भी कलकत्ते में बंगला रंगमंच की सेवा कर रहा है।

बीणा थियेटर की स्थापना नाटककार राजकृष्ण राय ने सन् १८७७ ई० में की। इस थियेटर की अपनी स्थायी रंगशाला थी, जिसका उद्घाटन उन्नीस वर्ष राजकृष्ण के 'बन्द्रहास' नाटक से हुआ। नीलमाधव चक्रवर्ती ने इसे १८९०-९१ ई० में किराए पर लेकर मिटो थियेटर की स्थापना की और गिरीशचन्द्र घोष के 'सीतार वनवास', 'वित्तमगल ठाकुर' आदि नाटक खेले।

थियेटरों की इन शृङ्खला में मिनर्वा थियेटर का नाम अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। इसकी स्थापना नागेश्वरभूषण भूखोनाश्याय ने बीडेन स्ट्रीट पर सन् १८९३ में की थी। अनेक चढ़ाव-उतार के बाद भी मिनर्वा थियेटर अपनी क्रांतिकारी नाट्य-परम्पराओं के माध्यम आज भी कलकत्ते में चल रहा है।

मराठी रंगमंच - बम्बई और उसके आस-पास के क्षेत्रों में अंग्रेजों के प्रभाव जमा लेने के उपरान्त, पश्चिमी प्रभाव से मुक्त रह कर मराठी नाटको का अभ्युदय, महाराष्ट्र की सीमाओं के बाहर, तबौर के मराठे शासकों की राजसभा में १७वीं शती के अन्त में हुआ। इन नाटकों पर संस्कृत नाट्य-पद्धति का प्रभाव था, किन्तु वे दरबार की सीमा के बाहर न निकल सके। इसके लगभग डेढ़ सौ वर्ष बाद सन् १८४३ में सायली (महाराष्ट्र) में एक नए प्रकार के अलिखित नाटक का अभ्युदय हुआ, जो कुछ समय तक राजसभा के भीतर रह कर जन-साधारण की वस्तु

वन गया। इस प्रकार पहली बार सांगली के नाटककार विष्णुदास भावे ने जबता के रंगमंच की स्थापना की। यह रंगमंच तत्कालीन जन-नाट्य शैली के माणवतार या भागवत नाटको की नाट्य-पद्धति को लेकर चला, जिसमें सूत्र-धार सदैव मंच पर रह कर कथासूत्र को आगे बढ़ाया करता था और पात्र कोई सवाद स्वयं न कह कर सूत्रधार द्वारा गाये गए पदों के अनुसार भाव-प्रदर्शन मात्र किया करते थे। इस प्रकार भावे-पद्धति के नाटक और उनका अभिनय १९वीं शती के आठवें दसक तक चलता रहा।

मराठी रंगभूमि के विकास में भावे की सांगलीकर नाटक मंडली के अतिरिक्त जिन अन्य मण्डलियों ने योगदान दिया, उनमें प्रमुख हैं। अमरचन्दवाडीकर नाटक मंडली, इचलकरजीकर नाटक मण्डली, चित्तचक्षु चम-स्कारिक कोल्हापूरकर नाटक मण्डली, पुणेकर हिन्दू स्त्री नाटक मंडली, अलतेकर नाटक मंडली आदि।

कुछ अंग्रेजी-शिक्षित लोगों का ध्यान अंग्रेजी के 'फार्म' या प्रहननों की ओर गया और सन् १८५५ ई० के अन्त में स्थापित अमरचन्दवाडीकर नाटक मंडली ने उन्हीं के अनुकरण पर प्रथम फार्म जनवरी, १८५६ में प्रस्तुत किया।<sup>11</sup> इचलकरजीकर नाटक मंडली ने सर्वप्रथम लिखित नाटक 'घोरले माधवराव पेठवे' सन् १८६२ में प्रस्तुत किया। यह नाटक अंग्रेजी नाट्यपद्धति से प्रभावित था और इसमें जकों को प्रवेशों (बृक्षों) में विभाजित किया गया था। नाटक दु खान्त है। इस प्रकार जमग गद्य-नाटको का विकास हुआ और प्रायः प्रत्येक मंडली गद्य-नाटक खेलने लगी।

सन् १८८० में किलोस्कर नाटक मंडली अपने नवीन संगीत नाटको के साथ मराठी रंगभूमि पर उदित हुई और उसने घूम मचा दी। उसकी सफलता से प्रभावित होकर नाटक मंडलियाँ गद्य-नाटकों के साथ संगीत नाटक भी खेलने लगी। नाट्य-विधान की दृष्टि से अग्रगण्य किलोस्कर के संगीत नाटक का वस्तु-मघटन पाश्चात्य नाट्य-शैली पर हुआ है, किन्तु शिल्प की दृष्टि से यह एक नवीन विधा है, जो अंग्रेजी 'ऑपेरा' से नितान्त भिन्न मराठी रंगभूमि की अपनी देन है। इस नाट्य-विधा में गद्य-पद्य दोनों का प्रयोग किया जाता है, और पद्य प्रायः छन्द-बद्ध और राग-बद्ध होता है।

इस प्रकार किलोस्कर नाटक मंडली ने एक नए युग का सूत्रपात किया, जिसे आगे चलकर श्रीनाद कृष्ण कोल्हटकर ने नवीन वर्णों विषयों को लेकर अपने ढंग से पल्लवित और विकसित किया।

मराठी नाटक मंडलियाँ एक प्रकार की घुमंतू नाटक मंडलियाँ थी और उन्होंने अपनी कोई स्थायी रंगशाला नहीं बनायी। बम्बई में ये प्रायः पारसी नाटक मंडलियों द्वारा बनाये थियेट्रों को किराए पर ले लेती थी अथवा सम्पन्न लोगों की कोठियों आदि में मँडवा तान कर नाटक बेला करती थी। पूना में अवश्य एक स्थायी रंगशाला 'पूर्णानन्द नाटक-गृह' की स्थापना का उल्लेख मिलता है, जहाँ भावे की सांगलीकर नाटक मंडली ने १ सितम्बर, १८५९ तक अपने नाटकों के छ प्रयोग किए थे।<sup>12</sup> मराठी क्षेत्र की सम्भवतः यह पहली रंगशाला थी।

गुजराती रंगमंच : गुजराती रंगमंच और नाटक का इतिहास यद्यपि अधिक पुराना नहीं है, तथापि इसे संस्कृत के नाटकों और रास-नाटको एवं भवाई के रूप में जन-शैली के नाटकों की सुदीर्घ परम्परा प्राप्त रही है। विष्णु की बारहवी-तेरहवीं शती में रामचन्द्र सूरि ने संस्कृत में 'नलविलास', 'कण-मुन्दरो' आदि ग्यारह नाटक लिखे। लगभग इसी समय ईसा की तेरहवीं शती में राजस्थान और गुजरात में रास-नाटको का अम्युदय हुआ, जो डांडियों की चोट और तालियों के ताल के साथ अभिनीत किए जाते थे। गुजराती रास करने वाले युवक-युवतियों की वेशभूषा और सज-सज निराली होती है। युवक चूड़ीदार पायजामा, केडियू, भेंट तथा छोमा और युवतियाँ चूड़ीदार पायजामे के ऊपर भरत का घाघरा, कापडा (चोली) और ओढनी पहनकर रास में सम्मिलित होती हैं। वे कानों में चांदी के कण्डल भी पहनती हैं।

चौदहवीं शती में गुजरात में भवाईका आविर्भाव हुआ, जो गुजराती लोक-मानस को प्रतिबिम्बित करती है।

भवाई का प्रारम्भ 'माड पाडने' (वाघ-वादन) के साथ अम्बा और गुरु असाइत की वन्दना से होता है। असाइत भवाई के आदि-प्रवर्तक माने जाते हैं। भवाई में 'भुगलिया' या 'भुगड' (एक प्रकार की तुरही), बाँसों जोड़ा (मंजीरा) और सबले का प्रयोग होता है। भवाई में स्त्री-पुरुषों की वेग-भूषा रास नाचने वालों से मिलती-जुलती है, किन्तु उसमें कुछ पृथक् होती है। स्त्रियाँ कापडा, घाघरा और ओढनी के साथ अनेक प्रकार के आभूषण भी धारण करती हैं और पुरुष सलवार, रेसमी अंगरखा, मखमल की जकेट और जरी का साफा पहनते हैं। कान में कुण्डल और गले में मोतियों की माला, अँगूठी, जरी का आर्मलेट और पाँव में 'मोजड़ी' (जूतियाँ) पहने भवाई के नायक को सरलता से पहचाना जा सकता है।

भवाई अम्बा की वन्दना का एक रूप था, परन्तु कमजोर गाँव और समाज की बुराईयों का विमर्श कर शोक-शिक्षण इसका उद्देश्य बन गया, किन्तु हँसी-मजाक और गाली-गलौज की वृद्धि के साथ इसमें गन्धगी और अवलीलता का प्रवेश हुआ और इसका पतन हो गया।

इन्हीं दिनों गुजरात और बम्बई में अँग्रेजी रंगमंच और नाटकों का प्रभाव बढ़ा और पारसी तथा गुजराती नाटककारों का ध्यान सिप्ट नाटक लिखने की ओर गया। सन् १८५२ में दादाभाई नवरोजी ने कुछ पारसी मित्रों के साथ प्रथम पारसी नाटक मडली की स्थापना बम्बई में की, जिसमें पेस्टन जी मास्टर का गुजराती नाटक 'हस्तम अने सोहराब', कला-समीक्षक डॉ० डी० जी० व्यास के अनुसार, सन् १८५३ में अभिनीत किया गया।<sup>५५</sup> रतिलाल त्रिवेदी ने इस नाटक का अभिनय-वर्णन सन् १८५२ ही माना है।<sup>५६</sup> किन्तु हमें डॉ० डी० जी० व्यास का मत ही अधिक पुष्टिमत लगता है, क्योंकि सन् १८५३ में बम्बई में अभिनीत भावे के 'गोपीचन्दाख्यान' की सफलता से प्रेरित होकर उक्त मडली ने यह नाटक रखा था।

उक्त मडली की सफलता देखकर अगले दो दशकों के भीतर अनेक अव्यावसायिक नाटक क्लबों की स्थापना हुई, जिनमें से कुछ ने व्यावसायिक मडलियों का रूप धारण कर लिया। इस प्रकार की प्रमुख मडलियाँ थी : एल्फिन्स्टन नाटक मडली (१८६१ ई०), बिक्टोरिया नाटक मडली (१८६७ ई०) और अरफेड नाटक मडली (१८७१ ई०)। एल्फिन्स्टन में पहले शेक्सपियर के नाटकों के गुजराती रूपान्तर और बाद में हिन्दी-उर्दू के नाटक खेले जाते लगे। बिक्टोरिया ने रतन जी शेठना का 'पावजाद परीन', केशुशर कावराजी के 'बेजान अनी मनीजेह' (१८६९ ई०) और 'जमशेद-फरीदुन', विरोजगा जहाँगीर मर्जवान का 'मासीनो साको', रणछोडभाई उदयराम का 'हरिचन्द्र' (१८७६ ई०) आदि और अरफेड ने बमनजी कावराजी का 'गामरेनी गोरी' आदि गुजराती नाटक खेले, किन्तु बाद में ये दोनों भी उर्दू-हिन्दी के नाटक खेलने लगे।

कला-समीक्षक डॉ० डी० जी० व्यास के अनुसार बिक्टोरिया नाम की दो अन्य नाटक मडलियाँ भी थी : एक थी ओरिजिनल बिक्टोरिया नाटक मडली (स्थापित १८७४-७५ ई०), जिसके संस्थापक दादाभाई मोराबजी पटेल थे और दूसरी थी-पारसी इम्प्रेस बिक्टोरिया नाटक मडली, जिसके संस्थापक थे जहाँगीर खन्नाता। पारसी इम्प्रेस बिक्टोरिया की स्थापना दिल्ली में सन् १८७८ में हुई थी।<sup>५७</sup>

इसी काल में नाटक-उत्तेजक मडली (१८७४ ई०), पारसी नाटक मडली (द्वितीय, १८८४-८५ ई०) और रिपन नाटक मडली की स्थापना हुई। नाटक उत्तेजक पारसियों और गुजरातियों की संयुक्त मडली थी। पारसी नाटक के संस्थापक थे-श्रामजी दादाभाई अप्पू और उनके भाई दिनशा जी। रिपन की संस्थापना मेहर जी सर्वेयर ने की थी।<sup>५८</sup>

सर मंगलदास नाथूभाई नाटक-उत्तेजक मडली की कार्यकारिणी के अध्यक्ष और केशुशर कावराजी उसके मंत्री थे। इस मडली में रणछोडभाई उदयराम के 'हरिचन्द्र' और 'नल-दमयन्ती' तथा नर्मद के 'दोपदी-दर्शन', 'सार भाकुन्तल', 'कृष्ण-बालविजय' आदि नाटक सफलता के साथ खेले। इस मडली के लिए

मराठी नाटककार शंकर वापूजी त्रिलोकेकर तथा कावराजी ने भी नाटक लिखे थे । सन् १८८५ में यह मडली विघटित हो गई ।<sup>१८</sup>

अन्य पारसी नाटक मडलियों में अक्षमपियर नाटक मडली ने गुजराती के 'मस्तान मनीजेह' और पारसी इम्पीरियल नाटक मडली ने 'ससार-नीका', 'जोहरगढ' आदि गुजराती नाटक भेजे ।

इन पारसी मडलियों के नाटकों की भाषा पर पारसियों की गुजराती और उर्दू का प्रभाव रहता था, अतः शुद्ध गुजराती नाटक लिखने और उन्हें खेलने की ओर चिन्तित गुजरातियों का ध्यान गया । गुजराती के प्रथम मौलिक नाटककार रणछोडभाई उदयराम के प्रयास से, जिन्होंने केमुदाह कावरा जी को बिक्टोरिया नाटक मडली की स्थापना में योग दिया था, सर्वप्रथम पूर्णतः गुजराती-संचालित 'गुजराती नाटक मडली' की स्थापना सन् १८७८ में हुई । इसी वर्ष आर्य मुबोध नाटक मडली और मोरवी आर्यमुबोध नाटक मडली बनीं । सन् १८८९ में बाँकानेर आर्य हितवचक नाटक मडली, अहमदाबाद में देवी नाटक समाज और मुंबई गुजराती नाटक मडली स्थापित हुईं । इनके सम्स्थापक सभी गुजराती थे । बाँकानेर आर्य हितवचक नाटक मडली द्वारा गोकुलजी प्राण-जीवन-दृष्ट 'हरिदचन्द्र' नाटक प्रदर्शित किया गया, जिसे देख कर खालक मोहनदास कर्मचन्द गाँधी बहुत प्रभावित हुए थे और वे गत्यव्रती बन गये ।<sup>१९</sup>

इन सभी मडलियों द्वारा अभिनीत गुजराती नाटक प्रायः अप्रकाशित हैं । ये अधिकांश त्रिअंकी मुक्तांत नाटक हैं । कुछ दुःस्वप्न नाटक भी लिखे गये, परन्तु बहुत कम । प्रत्येक अंक प्रवेशों में बँटा हुआ है, जो उन पर पश्चिमी नाट्य-विधान के प्रभाव की व्यक्त करता है । अधिकांश नाटक गद्य-पद्य मिश्रित हैं और उनमें से अनेक तो अपने गीतों की लोचप्रिय धुनों के कारण प्रसिद्ध हुए ।

ये सभी मडलियाँ प्रायः गुजरात और बम्बई में घूम-घूम कर अपने नाटक दिखलाया करती थीं । इनमें से कुछ ने अपनी रंगशालाएँ भी बनाईं—मुख्यतः अहमदाबाद और बम्बई में ।

इन नाटक मडलियों में नायक, भोजक, गण्यक, मारवाडी (जोधपुर के पास की एक अल्पज जाति) और मीर (मुसलमान) जाति के कलाकार काम करते थे, जो गुजराती, उर्दू और हिन्दी, तीनों भाषाएँ एक-सी ही क्षमता के साथ बोल लेते थे, यद्यपि वे अपनी उर्दू-हिन्दी नाटकों की भूमिकाएँ भी गुजराती लिपि में ही लिख कर पाद किया करते थे । बाद में कुछ मराठे भी इन मडलियों में आ गये । इस प्रकार इन मडलियों के संचालकों, कलाकारों और गिन्तियों के पूर्णतः गुजराती होने के कारण उनका पूर्ण गुजरातीकरण हुआ गया ।

### (ग) हिन्दी रंगमंच का अभ्युदय और उसकी विविध धाराएँ

नेपाल के मैथिली नाटक : हिन्दी रंगमंच का प्रारम्भ यद्यपि सन् १५३३ में या इसके आस-पास भाटगवि (नेपाल) में अभिनीत 'विद्याविलास' नामक मैथिली नाटक में सोलहवीं शती के पूर्वार्द्ध में ही हो चुका था, जो नेपाल में साढ़े तीन-चार सौ वर्ष तक निरन्तर चलता रहा, परन्तु यह रंगमंच व्यावसायिक रंगमंच न था । एक ओर इसे राग्याश्रय प्राप्त था, तो दूसरी ओर लोकाश्रय । प्रायः राजकुमारों के जन्म, विवाह, मन्दिरों में प्रतिमा की प्रतिष्ठा अथवा अन्य राग्योत्सवों पर ये नाटक भेजे जाते थे और सामाजिक अथवा धार्मिक उत्सवों के मध्य अथवा धार्मिक प्रचार एवं शौकरंजन के लिये इन्हें जन-साधारण के बीच भी भेजा जाता था । दुर्भाग्यवश हिन्दी रंगमंच की यह धारा नेपाल तक ही सीमित रही ।

रासलीला एवं व्रजभाषा नाटक : व्रज प्रदेश में रास लीला नाटकों की दूसरी धारा ने भी सोलहवीं शती में ही जन्म लिया और लोकप्रिय पाकर वह उत्तरी भारत, विशेषकर उत्तर प्रदेश तथा राजस्थान को रस-प्लावित करती रही । जन-नाटकों की इस परम्परा से प्रेरणा लेकर कुछ नाटक व्रजभाषा में ऐसे भी लिखे गये, जिनके

अभिनीत होने का विशेष विवरण नहीं मिलता, जो इस बात का सूचक है कि हिन्दी रंगमंच की उत्तरी भारत की यह धारा ब्रजभाषा नाटकों के प्रणयन के साथ मूल्य चली ।

बम्बई का पारसी-हिन्दी रंगमंच १९ वीं शती में समस्त भारत में अंग्रेजों के पैर जम जाने के उपरान्त पुन हिन्दी रंगमंच को नवजीवन प्राप्त हुआ । विष्णुदास भावे की सांगलीकर नाटक मंडली ने २६ नवम्बर, १८५३ को अपना प्रथम हिन्दी नाटक 'गोपीचन्द्राभ्यास' बम्बई में साफ़रौठ के थिएटरों में खेला ।<sup>१</sup> दूसरी ओर अंग्रेजों की देवादेवी बम्बई में अनेक नाटक बरगो की स्थापना हुई, जिन पर प्रारम्भ में अंग्रेजी नाटक और बाद में उनके गुजराती अनुवाद खेले जाने लगे । इन्हीं बन्दों में से कुछ व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ बनी, जिनमें से कूँअरजी नाट्य द्वारा मन् १८६१ में स्थापित एल्फिन्स्टन नाटक मंडली प्रमुख है । यह प्रारम्भ में अंग्रेजी और गुजराती के नाटक खेलती थी, किन्तु बाद में उसने 'नूरजहाँ' नामक हिन्दी का नाटक भी खेला और इसके अनन्तर उसके नाटकों में उर्दू को प्रधानता दी जाने लगी । इस मंडली के भागीदार और बाद में स्वामी जमशेदजी मादन इसे बम्बई में उठा कर कलकत्ता ले गये । इसी के अनुकरण पर अन्य पारसी नाटक मंडलियों की व्यावसायिक आधार पर स्थापना हुई, जिनमें से ब्रिक्टोरिया नाटक मंडली (१८६७ ई०) और अल्फ्रेड नाटक मंडली (१८७१ ई०) प्रमुख हैं । ये दोनों 'रिपर्टरी' मंडलियाँ थी, जिनकी बम्बई में अपनी रंगमालाएँ भी थी । हिन्दी के नाटक प्रमुखतः इन्हीं दो मंडलियों अथवा उनकी उप-मंडलियों में खेले ।<sup>२</sup>

सन् १८७० में ब्रिक्टोरिया नाटक मंडली पुरसेदजी मेहरजानजी बाजीवाला के हाथ में आ गई और वालीशाला के नाम पर ही 'वाजीशाला ब्रिक्टोरिया नाटक मंडली' के नाम में प्रसिद्ध हो गई ।<sup>३</sup> इस मंडली के प्रमुख नाटककार थे—नसरवानजी खानसाहेब 'आराम' और विनायकप्रसाद 'तालिब' ।

अनेक नाटक मंडली वर्ष-डेढ़ वर्ष चल कर बन्द हो गईं और सन् १८८४ में प्रसिद्ध हास्य-अभिनेता एवं निर्देशक सोरावजी ओझा के निर्देशन में उसका पुनर्जन्म हुआ । सन् १८८८ में हिन्दी के अनन्य समर्थक अमृत केशव नायक इस मंडली में ग्यारह वर्ष की अवस्था में ४०) रुपये मासिक वेतन पर कलाकार होकर आये और १४ वर्ष की अवस्था में सोरावजी ओझा के साथ सहायक निर्देशक का कार्य करने लगे । उन्हें अस्सी रुपये मासिक मिलने लगा ।<sup>४</sup> सोरावजी और अमृत केशव ने मिलकर पारसी-हिन्दी रंगमंच के एक नये युग का सूत्रपात किया ।

सन् १८९० के बाद अल्फ्रेड के भागीदारों में फूट पड़ गई और उनके दो भागीदारों माणिकजी जीवनजी मास्टर और मुहम्मद अली बोरा ने मिलकर सोरावजी ओझा के नेतृत्व और निर्देशन में 'न्यू अल्फ्रेड नाटक मंडली' के नाम से एक अलग मंडली बना ली ।<sup>५</sup> अल्फ्रेड के तीसरे भागीदार कावमजी पालनजी खटाऊ के हाथ में पुरानी अल्फ्रेड बनी रही,<sup>६</sup> जिसे बाद में पारसी अल्फ्रेड नाटक मंडली के नाम से अभिहित किया जाने लगा । दुर्भाग्यवश कुछ काल बाद यह बन्द हो गयी और सन् १८९८ तक बन्द पड़ी रही । इस वर्ष खटाऊ ने पुनः उसे पुनर्गठित किया और अमृतलाल सोराव जी को छोड़कर वहाँ पूर्ण निर्देशक बन कर आ गये ।<sup>७</sup> इसी समय प्रसिद्ध अभिनेत्री मिस गोहर (रजोत फिल्म की भागीदार गोहर नहीं) भी इसमें आ गई । सन् १९०४-५ में न्यू अल्फ्रेड ने बम्बई को गोप बनाकर उत्तरी भारत को अपना प्रमुख कार्यक्षेत्र बनाया ।<sup>८</sup>

पारसी अल्फ्रेड के लिये हिन्दी नाटक प्रमुख रूप से मुंबई में ही रहस्य 'अहसन', लखनवी और मुंशी नारायण प्रसाद 'वेवाव' ने और न्यू अल्फ्रेड के लिये मुंशी आगा मुहम्मद शाह 'हथ', कायभीरी और पं० राधेश्याम कथावाचक ने लिखे । 'अहसन' के नाटक न्यू अल्फ्रेड द्वारा भी खेले जाते थे ।<sup>९</sup> प्रारम्भ में 'हथ' के 'पुरीदे शक' (१८९९ ई०), 'मारे आली' (१८९९ ई०), 'अमीरे हिस' (१९०० ई०) तथा 'शहीदे नाज' (१९०३ ई०) पारसी अल्फ्रेड द्वारा मंचय्य हुए । ये सभी नाटककार उत्तरी भारत में बम्बई गये थे ।

बम्बई की उपर्युक्त नाटक मंडलियों के अलावा वहाँ की दो अन्य नाटक मंडलियों का उल्लेख करना

आवश्यक है, जो हिन्दी-उर्दू के नाटक सेलती थी। वे थी-महबूब की कारोनेशन नाटक मंडली और मेहरजी की रिपन नाटक मंडली। कारोनेशन ने अपने इलाहाबाद के दौरे में (१९०४-५ ई०) 'तालिब' का 'वनकतारा' और रिपन ने लखनऊ के दौरे में (१९०६-७ ई०) 'खून का खून' ( 'हैमलेट' का अनुवाद ) का प्रदर्शन किया।"

अन्य मंडलियाँ - बम्बई की नाटक मंडलियों की सफलता को देख कर आगरा, बरेली, पंजाब, काठियावाड़ और मेरठ (उत्तर प्रदेश) में भी व्यावसायिक नाटक मंडलियों की स्थापना हुई। आगरे की नाटक मंडली ने अपने बरेली के दौरे (१८९९ ई०) में मु० नजीर-कृत 'शकुन्तला' प्रस्तुत किया।" बरेली के ओलादअली की नाटक मंडली ने स्वयं उन्हीं का लिखा 'गुलरुखरीना' मगीतक मन् १९०० के आम-पाम ही खेला।" पंजाब की बाबू नानकचंद खत्री की न्यू अल्बर्ट नाटक मंडली ने अपने बरेली के दौरे (१९१०-११ ई०) में अपना 'रामायण' नाटक खेला, जिसमें 'तालिब', 'उफक', रामेश्वर मेट्ट की मटीक रामायण और तुलसी-कृत 'रामचरितमानस' के अंश ज्यों के त्यों रख लिये गये थे और जिस राघवेश्याम कयाबाचक ने संशोधित कर उसमें चार चाँद लगा दिये थे।" राघवेश्याम द्वारा जोड़े गये गीत 'अबध में है आनन्द छाया, लाल कौदल्या ने जाया', 'जय शिव ओंकारा' आदि गली-गली में गाये जाने लगे।" सन् १९१४ में नानकचन्द की मृत्यु हो गई।

काठियावाड़ में दुर्लभराम जटासकर, रावल और लवजी मयासकर त्रिवेदी ने सन् १९१४ में 'सूर विजय नाटक समाज' की स्थापना की। इस मंडली ने गुजराती नाटकों और गुजरात का परित्याग कर दिल्ली को अपना केन्द्र बनाया और 'सूरदास' 'श्रवणकुमार', 'उषा-अनिरुद्ध', 'यगावतरण', 'महात्मा विदुर', 'मन्नाट् अशोक' आदि नाटक हिन्दी में खेले।

मेरठ में भी दो नाटक मंडलियाँ बनी-व्याकुल भारत नाटक मंडली लि० (१९१७ ई०) और स्टार नाटक मंडली। इनमें व्याकुल भारत ने मुख्य रूप से ला० बिस्वम्भर सहाय 'व्याकुल' और मुनी जनेश्वर प्रसाद 'मायल' के नाटक खेले, किन्तु यह अधिक काल तक जीवन न रह सकी।

प्रायः व्यावसायिक नाटक मंडलियों के प्रति हिन्दी के तत्कालीन विद्वानों का दृष्टिकोण एकाघी होने के कारण बहुत महानुभूतिपूर्ण नहीं रहा है। कुछ विद्वान तो उन्हें 'हिन्दू जाति और हिन्दुस्तान को जल्द गिरा देने का सुगम से सुगम लटका' मानते थे और यह कहते थे कि 'भविष्य में हमारी नयी मूर्ति में आर्यता और हिन्दुत्व का चिह्न भी न बचा रहेगा।" सभव है कि प्रारम्भिक पारसी-गुजराती या पारसी-उर्दू नाटकों के कारण, जिनमें इस्क और हुस की पच्ची अधिक रहती थी, विद्वानों की उक्त धारणा बनी हो, परन्तु 'बेनाद', 'हथ', राघवेश्याम आदि हिन्दी नाटककारों ने बाद में पौराणिक, सामाजिक एवं राष्ट्रीय विषयों को मंच पर उतार कर पारसी मंच को एक नयी दिशा की ओर मोड़ दिया। पारसी-हिन्दी रंगमंच शृङ्गार और भोजन के वर्चस्व से निकल कर नैतिक आदर्शवाद की ओर बढ़ चला और भारतीय मस्तिष्क और मानवता में आस्था की मिट्टी के नीचे उमने अपनी जड़ें गहरी जमा ली।

लखनऊ की 'ईदरसभा' उपर्युक्त प्रयोगों के अनिरिक्त उत्तर प्रदेश में दो अन्य प्रयोग भी हुए-एक था 'मायरे हमारान' तथा 'रगीन तबीयत' सैयद आगा हुसैन 'अमानत', लखनवी की 'इदर सभा' (१८५७ ई०) का, जिसे मंगीतक के क्षेत्र में हिन्दी-क्षेत्र की अपनी उपज कहा जा सकता है और दूसरा प्रयोग था भारतेंदु हरिश्चन्द्र और उनके मंडल के नाटककारों का, जिनमें मस्कृत और समकालीन सभी नाट्यमंडलियों की छाप देखी जा सकती है।

'अमानत' के समय में रंगमंच लखनऊ के साथी रहस्यवाने तक सीमित था, अन उनकी 'इदरसभा' (१८५२ ई०, लेखन) ने जन्मता के रंगमंच का मार्ग उन्मुक्त किया। इस सघीनक में 'हिन्दी देवमाला' (हिन्दू देवताओं की कथाएँ) और 'इस्लामी रवायान' (इस्लाम की परम्पराओं) का मिश्रण होने के कारण इसने हिन्दू



और अन्धवर्मी मामाजिकों को एक समान अपनी ओर आकृष्ट किया। डॉ० अब्दुल अलीम नामी ने 'इदरसभा' की लेखन-शैली के सम्बन्ध में लिखते हुए कहा है 'अमानत ने 'इदरसभा' बतौर मसनवी लिखी और गाने इजाफे किये। अगर उसमें से गाने निकाल दिये जायें, तो हर गाने उसे 'इदरसभा' बतर्ज मसनवी रहेगा।' मसनवी में किसी लौकिक प्रेम-बन्ध या आध्यात्मिक प्रेम का वर्णन होता है, जिसमें प्रायः एक ही वृत्त (छंद) का प्रयोग होता है, यद्यपि प्रत्येक दोर का काफ़िया-रदीफ़ बदलता चलता है। हिन्दी में जायसी आदि प्रेमास्थानी कवियों की मसनवियों का प्रारम्भ प्रायः हुन्दे मूदा या मंगलाचरण से होता है, जिसमें ईश्वर के अनिरुक्त तत्कालीन वादसाह की भी वदना की जाती है। 'इदरसभा' में यद्यपि मंगलाचरण की पद्धति नहीं अपनाई गई है और न किसी एक छंद या तर्ज का ही प्रयोग किया गया है, तथापि अपरिवर्तनशील काफ़िया-रदीफ़ वाली गजलों की प्रधानता के कारण इसे मसनवी-पद्धति पर लिखा गया प्रेमास्थान कहा जा सकता है। गजल का प्रत्येक दोर स्वतंत्र न होकर एक अनुस्यूत वृत्त या भाव की ओर अग्रसर होता है।

मसौकुज्जमा के अनुसार यह पहली बार सन् १८५७ ई० में लखनऊ में खेला गया और सन् १८५८ ई० में प्रकाशित हुआ। सैयद मसूद हुसैन रिजवी 'अदोब' ने अपने ग्रन्थ 'लखनऊ का थकासी स्टेशन' में प्रकाशित 'इदरसभा' के 'वेदान्त' में उसके प्रथम तीन संस्करणों के प्रकाशन वर्ष क्रमशः सन् १२७१ हिजरी, १२७२ हिजरी तथा १२७४ हिजरी अर्थात् क्रमशः सन् १८५२ ई०, १८५३ ई० तथा १८५६ ई० बताये हैं, जो अन्त नूत्रों में भी प्रमाणित होना है। 'इदरसभा' के द्वितीय मसौधित संस्करण की अलवी प्रेम में तीसरी बार छपी आवृत्ति के आवरण-पृष्ठ पर उसका प्रकाशन-वर्ष सन् १२७२ हिजरी (अर्थात् १८५३ ई०) सूचित है, जिसका अर्थ यह हुआ कि 'इदरसभा' की रचना १८५२ ई० में पूर्ण हो चुकी थी, जिसका पहली बार संशोधन सन् १८५३ ई० में हुआ। इस प्रकार लेखन और प्रकाशन (प्रथम संस्करण), दोनों का वर्ष एक ही अर्थात् सन् १८५२ ई० है। सन् १८५८ में इसके प्रकाशन की वान प्रमाणित नहीं होती।

'इदरसभा' का प्रयोग (जलमा) जनता द्वारा किया गया और बहुत ही साधारण माज-मामानों के साथ इसके लिये एक 'मुख्य परदे' की आवश्यकता होती थी, जिसके पीछे से प्रवेश करने वाला पात्र धुँधल बजाता, बाद्य (सारंगी और चिकारा) मिलाये जाते और पात्र की आवाज गायी जाती। परदा उठा लिया जाता और मेहताब खूटने के साथ पात्र मंच पर आ जाता था। प्रत्येक बार यही क्रम प्रायः दोहराया जाता था। यह 'मुख्य परदा' मंच के दायी ओर बैठे साजिन्दों के पीछे लगाया जाता था।

परियों की भूमिकाएँ सुन्दर तरुण नर्तकियों-गायिकाओं द्वारा की जाती थी, जिन्हें 'परी' कहा जाता था। लखनऊ में इसकी घूम मंच गई और कई बार इसे खेला गया। यह लखनऊ और लखनऊ के बाहर भी बहुत लोकप्रिय हुई। बम्बई की पारसी-हिन्दी एवं पारसी-गुजराती नाटक मञ्चलियों द्वारा इसके प्रयोग बम्बई और भारत के अन्य कई नगरों में किये गये। मराठी की नाटक मञ्चलियों ने भी इसे मंचस्थ किया, "किन्तु कुछ क्षेत्रों में फँलो यह धारणा कि 'इदरसभा' की लोकप्रियता की देख कर पारसी नाटक मञ्चलियों की स्थापना हुई, भ्रामक सिद्ध हो चुकी है। डॉ० रणधीर उपाध्याय का मत है कि 'पारसी' मञ्चलियों का प्रारम्भ न 'इदरसभा' की प्रेरणा से हुआ और न उन्हीं ने उसके 'अनुकरण पर हिन्दी-उर्दू नाटक खेलने' प्रारम्भ किये। डॉ० डी० जी० व्यास का यह मत रहा है कि 'इदरसभा' का सन् १८७० के उपरांत ही बम्बई में प्रवेश हुआ था, पहले नहीं, जबकि प्रथम 'पारसी नाटक मञ्चली' की स्थापना सन् १८५२ में वहाँ हो चुकी थी। वेग की हिन्दीतर भाषाओं, विशेषकर मराठी, गुजराती, पंजाबी आदि तथा जर्मन और फ्रेंच भाषाओं में भी इसके कई रूपान्तर हुए।"

'इदरसभा' के अनुकरण पर दूसरे नाटककारों ने भी 'इदरसभा', 'वदरसभा' अथवा अन्य गीति-नाट्य लिखे। मार्लेनु जी की 'चन्द्रावली' नाटिका और 'भारत दुर्दशा' दोनों 'इदरसभा' की शैली से प्रभावित हैं और उनके



مصنف کے صحیح کی بوسے کا سرورق

سید آغا حسن 'امانہ' - کृत 'ہدرسا' کے دہائی سہولیت سنسکران  
(۱۲۵۲ ہجری تدرسار سن ۱۸۳۳ ع) کی تہری آواخت کا آوارن-پٹھ  
(سید مسد حسن ریزہ 'ادیب' کے سوانح سے)  
بیر سن ۱۲

BENARES, April 4.—Last night a Hindi drama named "Janak Mangal" was acted by natives in the Assembly Rooms, by the order of his Highness the Maharaja of Benares. Our enlightened Maharaja, who generally takes an interest in all that concerns the improvement of his countrymen, was present on the occasion, he was accompanied by Kunwar-Sahib and his staff. The principal European and native citizens were invited to witness the performance. A few ladies and many military and civil officers were present, and many rich folks of the city. A native band of music attended the entertainment and played during the intervals of the play. As usual with the Sanskrit drama first of all Sutradas (manager) entered and read a few benedictory verses in Sanskrit. When the manager had finished his speech, an actress entered and held a short conversation with the manager as how to please the audience. I must tell you that this is the way in which Sanskrit dramas used to commence. There is always a short discourse between the manager and some one else, which brings forth the subject of the play. While the dialogue was going on a noise was heard behind the scenes, and the manager said that Ram had come to the forest, which caused the noise. Thus they hastened to see him. The first scene was a garden, in which Parvati (the bride Siva, the Hindoo goddess of destruction) was sitting. Ram and his brother Lakshman entered the scene, and after speaking a few words about the expected arrival of Sita, requested the gardener to allow them to pluck flowers. While the two brothers were engaged in plucking the flowers Sita entered with her train of ladies. She paid homage to the goddess and began to walk in the garden. Meanwhile a lady of Sita's train came and said that she saw a youth of exquisite beauty roving in the forest, who had so enchanted her mind that she was out of her senses. While the maids were talking about Ram he came before them and was struck with the beauty of Sita. He said that the shaft of Cupid entered even his bosom, who was an ascetic. Then *exeunt* Ram and Sita with her train. The second and the last scene was a royal hall, in which Janak (the father of Sita) was seated. The kings of different countries, arrayed in different costumes, came to marry Sita. Ram entered the scene last of all. When all the princes were seated it was proclaimed that Janak had vowed to give his daughter to that prince who lifts up the bow placed in the hall. All the kings attempted to raise the bow one after another, but all failed. At last Ram rose and taking up the bow, broke it into pieces. After the heroic deed of Ram he was married to Sita. Then came Parashram who became very angry with Ram, and attempted to kill Lakshman but was at last appeased, and acknowledged the superiority of Ram when he could use the bow which Parashram gave him to try his strength. Then ended the entertainment. The play seems to have been taken from the first act of the Sanskrit drama called *Hanuman Natak*.

‘जानकीमंगल’ के प्रथम प्रयोग के सम्बन्ध में ब्रिटिश म्यूजियम, लन्दन से प्राप्त ‘एलेन्स इण्डियन मेल’ में प्रकाशित समाचार (चित्र-प्रतिलिपि)

[ डॉ० शरद नागर के सौजन्य में ]

# जानकीमंगलनाटक

वर्णन

धनुर्यज्ञ की लीला का अभिनय

वाणरासीस्थ राजकीय संस्कृतविद्यामण्डिर

अध्यापक

त्रिपाठी श्री पं० शीतलाप्रसादशर्माजी

नाटक रसिकों के विनोदार्थ

मुसलीकृत एमायणा की मूलस्थापनकर

हिन्दीभाषामें

निर्माण किया

प्रपाप

ज्ञानमार्गएड संकालयमें मुद्रित हुआ \*

संवत् १९३३

शीतला प्रसाद त्रिपाठी-कृत 'जानकीमंगल' का सं० १९३३ वि०

के संस्करण का आवरण-मूछ

चित्र सं० १४

## भूमिका

यद्यपि यह नाटक संस्कृत के बड़े-  
 नाटकों के उत्तमता और श्रेष्ठता को न-  
 हीं पहुँचसक्ता परन्तु उस विद्या का प्रचार औ-  
 र ऐसी लीला का अभिनय इस देश से आ-  
 पाततः उन्मूलित हो गया यहाँ तक कि  
 लोग जानते भी नहीं कि नाटक कैसा का-  
 व्य और कौन वस्तु है और न उन्हें यही यथो-  
 चित् ज्ञान है कि संस्कृत में थोड़े से नाटक  
 जो काल की गति से शेष रह गए हैं वे कौन-  
 २ से परमो मन्त्र एषुण विशिष्ट हैं इस हेतु मैं  
 ने इसका निर्माण हिन्दी भाषा में किया है। आ-  
 ण है कि यह रसिक जनों को मनोरञ्जक और  
 सर्वसाधारण लोगों की आनन्ददायक हो  
 इस नाटक का अभिनय पहिली बार बना-  
 रस के थिएटरों में सेंट्रल महाराजा-  
 धिराज काशी नृप बहादुर की आज्ञानुसार  
 चित्रशुक्ल ११ सन्वत् १९२५ को हुआ।  
 भेषारवकृष्ण धी  
 सन्वत् १९३३ } शीतला प्रसाद त्रिपाठी

‘आनकीमंगल’ की भूमिका

चित्र सं० १५

पात्र रंगमंच पर आकर स्वयं अपना परिचय छंदबद्ध रूप में देते हैं। 'इंदरसभा' के छन्द 'गजल' का भी 'भारत दुर्दसा' और 'नौलदेवी' में उपयोग किया गया है।<sup>१८</sup>

'इंदरसभा' की भाषा को लेकर उर्दू और हिन्दी बोलो में अमानत को अपना नाटककार मानने की खोच-तान मची हुई है। 'इंदरसभा' की भाषा का वैज्ञानिक दृष्टि से अध्ययन कर जर्मन विद्वान रोजन ने यह निष्कर्ष निकाला है कि इस गीतिनाट्य की गजले तो उर्दू में हैं, लेकिन गीत ठेठ बोली अर्थात् ब्रजभाषा से मिलती-जुलती बोली में और 'रेम्नी या जनानी बोलो' में है। 'रेम्नी' को उन्होंने मुगलमान शहरी स्त्रियों की बोली माना है, जो उर्दू से इसलिये भिन्न है कि सारी अहिन्दी बोलियाँ प्रायः निकटतम हिन्दी बोलियों में परिवर्तित हो गई हैं। उनके मन से 'इंदरसभा' की वास्तविक भाषा उर्दू है और जर्मन ठेठ (ब्रज) और रेम्नी के टुकड़े जोड़ दिये गये हैं।<sup>१९</sup> इसके विपरीत डॉ० गोरीनाथ निबारी का मत है कि 'इंदरसभा' की भाषा 'फारसी शब्दों से भरी हिन्दी' ही है। दो चौकोले, चौंछ छंद, आठ ठुमरियाँ, चार होलियाँ, एक सावन, एक वसन्त और एक फाग हिन्दी-प्रकृति पर प्रकाश डालते हैं।<sup>२०</sup> उनके अनुसार उसकी भाषा 'मिल-जुली हिन्दी' है, जिसमें ब्रज, अवधी और बड़ी बोली, तीनो का मिश्रण पाया जाता है।<sup>२१</sup> उक्त छंदों तथा रंगबद्ध गीतों की भाषा देख कर डॉ० निबारी का मत युक्ति-मगत प्रतीत होता है।

भारतेन्दु ने 'इंदरसभा' को 'अष्ट' अर्थात् नाटकत्व-हीन नाटक माना है। भवत शृङ्गार-प्रधान गीतों, गजलों आदि की अधिकता और आलिंगन के प्रकरण के कारण ही उन्होंने उसे 'अष्ट' नाटक की सभा दी है, परन्तु मंच की दृष्टि में इस नाटक को जो सफलता मिली, वह निर्विवाद है। नाटक के गीतों और गजलों में हृदयप्राहिता और सरमता के गुण हैं और उनमें काव्यगत कल्पना और वक्रता का समावेश भी है। नाटक में अत्यधिक शृङ्गारिकता नरकालीन विलासप्रिय मुस्लिम सस्कृति और रीतिकाल की देन है।

'इंदरसभा' के आधार पर मादन धियेटर्स ने इसी नाम की एक मचीन-प्रधान फिल्म भी मई १९३२ में बनाई थी, जिसमें ७१ गीत थे।<sup>२२</sup>

'जानकी मंगल' : भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में लिखा है कि 'हिन्दी भाषा में जो सबसे पहला नाटक खेला गया, वह (शीतला प्रसाद त्रिपाठी-कृत) 'जानकी मंगल' था। यह नाटक उनके मतानुसार काशी के प्रसिद्ध रईस ऐश्वर्यनारायण सिंह के प्रयत्न से 'बनारस धियेटर्स', बनारस में चैत्र शुक्ल ११, सं० १९२५ वि० को खेला गया था।<sup>२३</sup>

भारतेन्दु के इस कथन में तीन तथ्यों की परीक्षा आवश्यक है

(१) क्या 'जानकीमंगल' के खेले जाने का सम्पूर्ण श्रेय ऐश्वर्यनारायण सिंह को ही है ?

(२) क्या यह नाटक 'बनारस धियेटर्स' में खेला गया था ? और

(३) क्या चैत्र शुक्ल ११, सं० १९२५ वि० का प्रियेरी-पंचांग के अनुसार समानान्तर दिनोंक ३ अप्रैल, १८९६ था और इसकी सूचना सर्वप्रथम किन्ने दी ?

जहाँ तक प्रथम जिज्ञासा का सम्बन्ध है, 'जानकीमंगल' की रचना और मंचन काशी-वर्षेस महाराजाधिराज ईश्वरीप्रसाद नारायण सिंह के आदेश पर हुआ।<sup>२४</sup> संभवतः इस नाटक के प्रथम अभिनय का प्रबन्ध ऐश्वर्यनारायण सिंह ने किया था और कहते हैं, काशीनरेश इस नाटक को देखने के लिये 'रामनगर से बाराणसी' गये थे।<sup>२५</sup> 'बनारस धियेटर्स' में इस नाटक के खेले जाने की बात को लेकर ब्रजवल्लभ तथा ब्रजजीवनदास ने यह अनुमान लगाया था कि यह बनारस धियेटर्स बुलानाला मुहल्ले के वर्तमान गणेश टाकीज की जगह पर अवस्थित था। सर्वदानन्द की इस सूचना के आधार पर कि यह नाटक कबीरचौरा के वर्तमान राधास्वामी बाग में अम्पायी मंच बनाकर खेला गया था, नागरी प्रचारिणी सभा ने हिन्दी रंगमंच सतवाषिणी समारोह के अवसर पर वहाँ जाकर दीपदान भी किया था। किन्तु ये दोनों तथ्य भ्रामक हैं, क्योंकि स्वयं नाटककार ने अपने नाटक के वि० सं० १९३३ के द्वितीय संस्क-

रंग की भूमिका में यह स्वीकार किया है कि 'इस नाटक का अभिनय पहली बार बनारस के थियेटर रीयल में हुआ।" ७ मई, १८६८ के 'एलेक्स इण्डियन मेल' में प्रकाशित तद्विषयक समाचार भी साक्ष्य में ज्ञात होता है कि इसका अभिनय 'एसेम्बली रूम' जहाँ राजसभा के विस्तृत कक्षों में प्रस्तुत किया गया था। नाटककार द्वारा सम्भव इन्हीं राज-कक्षों को 'थियेटर रीयल' का नाम दिया गया प्रतीत होता है। अन्तर्माध्य में भी इसी अनुमान की पुष्टि होती है, क्योंकि नाटक का अभिनय काशीनरेश की राजसभा में किया गया था।

'सुधधार-प्यारी, आज थोयुत महागजाविगज बाघीगज द्विजराज श्री ईश्वरीप्रसाद नारायण सिंह वीरपुंगव की इस सभा में बड़े-बड़े विद्यावान, बुद्धिमान, गुणवाही महापय इकट्ठे हुए हैं। इन लोगों ने परम अनुग्रह करके हम लोगों को आशा दी है कि किसी अपूर्व नाटक की लीला करके दिखाओ।

(श्रीतला प्रसाद त्रिपाठी, 'ज्ञानकीमल' नाटक, प्रस्तावना, ज्ञानमार्गद यमालय, प्रयाग, स० १९३३ (ना० प्र० प०, स० स्मृ० अक), पृ० ७१-७२)

प्राचीन काल में राजसभाओं अथवा राजप्रामादों में नाटकों के प्रयोग की परम्परा रही है, अतः 'ज्ञानकीमल' भी काशीनरेश की राजसभा में ही अभिनीत हुआ था। काशीनरेश के नाटक देखने के लिये रामनगर से वाराणसी जाने अथवा नगर से बाहर जाकर किसी व्यक्ति नाचघर में नाटक देखने की बात युक्तिगत नहीं प्रतीत होती।

यह निर्विवाद है कि नाटक चैत्र शुक्ल ११, स० १९०५, तदनुसार ३ अप्रैल, १८६८ को खेला गया, जिसकी पुष्टि ७ मई, १८६८ के 'एलेक्स इण्डियन मेल' नामक पत्र के समाचार में भी होती है।

'बनारस ४ अप्रैल-लार्ड नारट ए हिन्दी ड्रामा 'ज्ञानकीमल' बाज एक्टेड बाई नेटिव्स इन दि एसेम्बली रूम, बाई दि आर्टिस्ट आफ हिज हाउसेम दि महागजा आफ बनारस। आवर इन्साइरेण्ड महाराजा बाज प्रेजेन्ट ज्ञान दि अक्विजन, ही बाज एक्वाप्पनीड बाई कूबर मास्त्रि एण्ड हिज स्टाफ।'

भारतीय निधि की ओर सर्वप्रथम सचेत स्वयं नाटककार ने 'ज्ञानकीमल' की भूमिका (१८७६ ई०) में और तत्पश्चात् भारतेन्दु हिन्दु-इन्डियन ने अपने 'नाटक' नामक दिवस (१८८४ ई०) में दिया था। आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल ने ८ मई, १८६८ के 'इण्डियन मेल' में उक्त नाटक के प्रथम अभिनय के सम्बन्ध में छप्पे विवरण का जो उल्लेख अपने 'हिन्दी साहित्य के इतिहास' में किया है, उसमें आधार पर दरद नायर ने प्रिंटिड म्यूजियम, लन्दन में 'एलेक्स इण्डियन मेल' के उक्त समाचार की प्रतिलिपि भेगाई और इस सम्बन्ध में ४ अप्रैल, १९६८ के 'धर्मयुग' में एक लेख लिख कर ३ अप्रैल, १८६८ के प्रिन्सेज दिनांक की उद्घोषणा की। इस दिनांक को हिन्दी के प्रथम अभिनीत नाटक की तिथि मानकर हिन्दी रंगमंच की शताब्दि की नागरी प्रचारिणी सभा, काशी तथा देश के सभी हिन्दी क्षेत्रों की साहित्यिक-सांस्कृतिक संस्थाओं द्वारा मनाई गई।

उक्त विवेचन में एक जिज्ञासा और उठती है और वह यह है कि क्या 'ज्ञानकीमल' ही 'हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक' है? वस्तु-स्थिति इसमें कुछ पुष्ट है। यह हम पहले ही बता चुके हैं कि हिन्दी का पहला नाटक 'विद्याविलास' सन् १५३३ में 'ज्ञानकीमल' से कई सौ वर्ष पूर्व खेला जा चुका था। भारतेन्दु के समय तक मैथिली नाटक प्रकाश में ही आये थे, अतः भारतेन्दु ने अपने समय में उपलब्ध सूचना के अनुसार 'ज्ञानकीमल' को प्रथम अभिनीत नाटक ठहराया था।

'ज्ञानकीमल' की वधा तुलसी कृत 'रामचरितमानस' के प्रथम भोवान के दोहा स० २२६ से २८५ तक की सीता-स्वयंवर की रथा पर आधारित है। स्वयं नाटककार ने नाटक के आवरण-पृष्ठ पर 'तुलसीकृत रामायण' का आभार स्वीकार किया है। "दश-तत्तुलसी की चिन्मयिका" तथा 'गीतावली' का भी आश्रय लिया गया है। नाटक के संवाद प्रायः लड़ी बोली गद्य में हैं। गद्य के साथ अथवा पद्य से पद्य का व्यवहार अत्यन्त स्वल्प है। पद्य प्रायः 'मानस' अथवा 'गीतावली' से लिये गये हैं। अविवाहित-गद्य-संवाद 'मानस' के दोहा-चौपाइयों के अनुवाद-

मात्र है। स्वयं नाटककार के लिखे गद्य-संवाद बहुत थोड़े हैं।

‘जानकीमंगल’ नाटक में प्रस्तावना के अतिरिक्त तीन अंक हैं। प्रस्तावना के अन्तर्गत नांदी-पाठ, सूत्रवाट-नटी-संवाद तथा पं० शीतलाप्रसाद त्रिपाठी-कृत ‘जानकीमंगल’ नाटक को खेलने का प्रस्ताव निहित है। प्रथम अंक में सीता के पार्वतीपूजन तथा राम के प्रथम दर्शन से उत्पन्न सीता की आसक्ति, द्वितीय अंक में धनुर्भंग तथा सीता द्वारा राम के वरण, तथा तृतीय अंक में लक्ष्मण-परशुराम-संवाद तथा अन्त में राम द्वारा परशुराम के क्रोध एवं भ्रात्रि के निवारण की कथा वर्णित है। अन्त में संस्कृत-पद्यों का भरतवाक्य नहीं है। परशुराम राम की अयज्य-कार कर और दोनों भाइयों में समा-याचना कर मेषध्वज में चले जाते हैं।

भारतेन्दु के नाटक भारतेन्दु को नाटक और रंगमंच के प्रति वाग्म्यकाल में ही खिंची थी। सर्वप्रथम उनके पिता-श्री गिरधर दास (वास्तविक नाम गोपालचन्द्र) द्वारा ‘नट्य नाटक’ की रचना ने मातृवर्ष के बालक भारतेन्दु को अपनी ओर आकृष्ट किया। सन् १८९१ में प्यारू वर्ष की आयु में ही पुरी-यात्रा के मध्य उन्होंने यदुनाथ (वर्धमान) में उमेशचन्द्र मिश्र-कृत ‘विद्या-विवाह’ नामक बंगला नाटक (अभिनीत १८५९ ई०) लेकर, ‘अटकल ही में’ उसे पढ़ डाला। इसके बाद सन् १८९८ में शीतलाप्रसाद त्रिपाठी-कृत ‘जानकीमंगल’ में सर्वप्रथम लक्ष्मण की सफल भूमिका में उन्हें अपने अभिनय-दाक्षिण्य के प्रदर्शन का अवसर मिला। इसी वर्ष भारतेन्दु ने भारतचन्द्र राय ‘गुणाकर’ के काव्य पर आधारित यतीन्द्रमोहन ठाकुर के ‘विद्यामन्दार’ (प्र० १८१८ ई०, अ० जनवरी, १८९८ ई०) का उसी नाम से छायावाद किया। सन् १८७३ में अपना प्रथम मौलिक नाटक ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ लिख कर भारतेन्दु एक मशहूर व्यंग्य-नाटककार के रूप में सामने आए और कुल मिलाकर उन्होंने मौलिक-अनुदित १८ नाटक लिखे, जिनमें ‘प्रवास नाटक’ अब अप्राप्य है।

हास्य-विनोद-प्रिय, जिज्ञासु, परिधान-व्यमनी तथा स्वांगप्रिय भारतेन्दु न केवल छाकर्मों और नाटककार थे, उनका सम्पूर्ण जीवन काव्य और नाटकीयता में परिपूर्ण था। ‘फर्स्ट एंग्लिश स्कूल’ की अंग्रेजी प्रथा के वे बड़े कायल थे और इस अवसर पर प्रायः प्रत्येक वर्ष नाटक के आयोजन अथवा चमत्कारपूर्ण प्रदर्शनों के मकली कार्यक्रम प्रचालित कर देते थे और इस प्रकार एकत्रित जन-समूह को मूर्ख बना कर परिहारा का आनन्द लिया करते थे। नित्य और प्रायः दिन में कई-कई बार परिधान बदलकर, स्त्री-वेश धारण कर, पैगम्बर मूसा अथवा श्रात पक्षि का स्वांग बना कर वे अपने मित्रों को चकित-पुलकित और आनन्द-विभोर कर देते थे। इस प्रकार के स्वांग उनके द्वारा सन् १८७३ में स्थापित पेनी रीडिंग क्लब (जो पूर्ववर्ती निटी रीडिंग क्लब का ही पुनर्गठन रूप था) में हुआ करते थे।<sup>११</sup>

इसके अनन्तर भारतेन्दु ने अपनी मित्र मण्डली के सहयोग में वनारस में नाटकों के प्रयोग प्रारम्भ कर दिये। उन्होंने अव्यावसायिक स्तर पर खड़ी बोली के ‘आर्य सिण्टजनीसयोगी’ रंगमंच की स्थापना कर एक नये युग का प्रवर्तन किया। यह मंच कथित पारसी रंगमंच के विरुद्ध विद्रोह-स्वरूप स्थापित किया गया था।

भारतेन्दु जी के नाटकों का अभिनय प्रायः काशी-नरेश की समा में होता था। ‘सत्य हरिश्चन्द्र’, ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’, ‘नीलदेवी’, ‘भारत दुर्दशा’ और ‘अधेरनगरी’ के कानपुर, बनारस, प्रयाग, बलिया, कुमराव (बिहार), आगरा इत्यादि स्थानों में कई बार प्रयोग किये गये।<sup>१२</sup> उनका ‘भारत जननी’ नाटक भी कई बार अभिनीत हुआ।

इन नाटकों के अभिनय के सम्बन्ध में जो विशेष विवरण प्राप्त होते हैं, उनसे ज्ञात होता है कि भारतेन्दु-कृत ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ सर्वप्रथम प्रयाग में १८७४ ई० में और बाद में कानपुर (१८७६ ई०), काशी तथा बलिया के ददरी मेले (१८८४ ई०) में हुआ। कानपुर में उसी वर्ष उनका ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ भी खेला गया। ‘नीलदेवी’ सर्वप्रथम कानपुर में १८८२ ई० में और फिर काशी तथा बलिया में ददरी मेले के समय १८८४ ई० में



मंचस्थ हुआ। बलिया में अभिनीत 'सात्य हरिश्चन्द्र' में भारतेन्दु ने स्वयं राजा हरिश्चन्द्र की भूमिका की थी, जिसमें सामाजिक-मंडली तथा विवेक कर वहाँ के कलक्टर रावट साहब और उनकी मेम बहुत प्रभावित हुई थी।<sup>14</sup> इसमें नाटककार राष्ट्राष्ट्रणदास (भारतेन्दु के फुफेंगे भाई) तथा कवि रविदत्त शुक्ल ने भी भूमिकाएँ की थी। रविदत्त शुक्ल के अनुसार रावट साहब ने इस नाटक को देख कर उसे 'कवि-शिरोमणि शिवसदियर में भी उत्तम' होने की मजा दी थी।<sup>15</sup> इस नाटक का रंगमंच खूला और सादा था और पृष्ठभाग में 'वज्राज के बपड़े' तान कर मेषध्व की रंगीठ में ध्वज कर दिया गया था। किसी पग्दे या दुश्चावली का उपयोग नहीं किया गया था। यह उल्लेखनीय है कि राजा की भूमिका यद्यपि पुरुष-पात्र द्वारा ही की गई थी, किन्तु उसके सहज समझान-बिनाय में सामाजिकों के वयं झूड़ा दिये। मवादी का उच्चारण झुड़ और स्पष्ट था।<sup>16</sup>

भारतेन्दु ने पारसी और मराठी रंगमंच पर प्रायः अभिनीत 'अधेर नगरी' प्रहसन देला था, किन्तु उसकी भाषा तथा अभिनय-पद्धति उन्हें पसन्द न थी। अतः जब नबोदिन नाट्य-मन्त्र्या नेशनल थियेटर ने इस प्रहसन को खेलने की इच्छा प्रकट की तो भारतेन्दु ने उसे राष्ट्रीय भाव-धारा में अनुग्राहित एक मौलिक कृति—'अधेर नगरी' (१८८१ ई०) एक ही दिन में लिख कर दी, जो उसी वर्ष (वीरेन्द्र नाथ मिश्र के अनुसार मन् १८८४ ई० में)<sup>17</sup> अभिमंचित की गयी। इसके अनन्तर यह नाटक बलिया और इमरौब के महाराजा के यहाँ खेला गया।

'भारत दुर्दशा' का मंचन कानपुर के बंगालियों ने मन् १८८५ में दुर्गा-पूजा के अवसर पर किया था।

भारतेन्दु ने नाट्य-लेखन को प्रोत्साहन देने के लिये एक नाट्य-प्रतियोगिता का भी आयोजन किया था। इस प्रतियोगिता के विजेता के लिये ४०० २० के पुरस्कार की घोषणा 'कविचचन-मुष्ठा' (२४ फरवरी, १८७२ ई०) में की गई थी। विषय रखा गया—कामीसी युद्ध, जिस पर आधारित नाटक बीर रम-प्रधान हो। परन्तु इस घोषणा का सम्भवतः कोई ठोस परिणाम न निकल सका। जो भी हो, भारतेन्दु ने अपने अन्य जीवन में नाट्य-लेखन एवं अभिनय के आदर्श प्रस्तुत कर हिन्दी रंगमंच को जो स्वस्थ दिशा दी, वह विस्तारित भारतेन्दु युग (१८८६ से १९१५ ई०) में भी अनुकरणीय बनी रही।

जीवन के अन्त में 'नाटक' निबन्ध (१८८३ ई०) लिख कर नाट्याचार्य भारतेन्दु ने न केवल हिन्दी में प्रथम बार गद्य में युगानुरूप परिष्कृत नाट्यशास्त्र प्रस्तुत किया, बल्कि आगे आने वाले नाटककारों को नया दिशा-सकेत भी दिया। इस निबन्ध में प्राचीन के प्रति मोह और नवीन के प्रति दुराग्रह न रखकर दोनों का समन्वय और एक अन्वय मार्ग का प्रतिपादन किया गया है। उनके नाटक-सम्बन्धी इस मध्यममार्गीय विचारों की अनुगूँज गुजराती के प्रसिद्ध नाटककार एवं नाट्याचार्य नयुराम सुन्दर भी शुक्ल के 'नाट्यशास्त्र' में भी मिलती है, जिसमें कई स्थलों पर भारतेन्दु-कृत इस निबन्ध के उद्धरण दिये गये हैं। इसमें सिद्ध होता है कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने न केवल हिन्दी क्षेत्र में, बल्कि हिन्दीतर क्षेत्रों में भी नाट्याचार्य के रूप में यथेष्ट प्रतिष्ठा प्राप्त कर ली थी।

नाटककार, रंगामित्रता एवं नाट्याचार्य भारतेन्दु हरिश्चन्द्र हिन्दी छोड़ी बोली के अध्यावसायिक रंगमंच के प्रवर्तक एवं गौरव-सूर्य थे। यह रश्मिक उनके ही समय में काशी में ही सीमित न रह कर कानपुर, प्रयाग, आगरा, बलिया, इमरौब, पटना आदि नगरों तक में व्याप्त हो गया था।

भारतेन्दु जी के नाटकों के अनिरुद्ध दूसरे सम-भाषयिक नाटककारों के नाटकों के खेले जाने के प्रमाण मिलते हैं। नाट्याभिनय में ये उल्लेख विभिन्न नाटकों की प्रस्तावनाओं, भूमिकाओं, पुस्तकों, पत्र-पत्रिकाओं आदि में मिलते हैं। 'गौरध्वज' की प्रस्तावना में 'द्रौपदी नाटक' और 'रविमणी नाटक' के खेले जाने का उल्लेख है। 'कमलमोहिनी-सैवरसिंह' की प्रस्तावना में बताया गया है कि श्रीनिवास दाम-कृत 'रणधोर-प्रेममोहिनी' (६ दिसंबर, १८७१) और 'लावण्यवती-सुदर्शन' नाटक कई बार खेले गये। इसी प्रकार 'विद्या-विनोद' नाटक की प्रस्तावना में उसके अभिनीत होने और 'पुष्पविजय' नाटक की प्रस्तावना में 'माधवानन्द-कायकदल' के खेले जाने का वर्णन

आया है । 'ब्राह्मण', बानपुर के १५ दिसम्बर, १८८७ के अंक में 'हठी हमीर', 'जय नारसिंह की', 'कश्मिकीतुक रूपक' और मोसकट नाटक' के अभिनय का उल्लेख आया है । 'कविचनमुधा', बनारस के ११ सितम्बर, १८७६ के अंक में 'जानकी मंगल' के पुनः अभिनीत होने की चर्चा की गई है ।<sup>१५</sup>

इस प्रकार हिन्दी रंगमंच के अभ्युदय में व्यावसायिक और अव्यावसायिक, दोनों प्रकार की नाटक मंडलियाँ एवं नाट्य-संस्थाओं ने गंगा-जमुनी सहयोग दिया । इस रंगमंच ने ईट-चूने से बनी रंगशालाएँ कम, यत्र तत्र आवश्यकतानुसार अस्थायी रंगशालाएँ अधिक बनाईं अथवा पहले से बनी रंगशालाएँ किराये पर लीं । बंगाल इस दिशा में अग्रणी रहा, जहाँ एक के बाद एक नाट्यानुगामी व्यक्ति ने आये आकर रंगशाला का निर्माण किया और अपने सारे जीवन की भांती दाँव पर लगा दी । विद्युद्ध हिन्दी-क्षेत्र में बकौल दीतला प्रसाद त्रिपाठी 'थियेटर रायल' (या बनारस का 'नाचघर' ?) अवश्य इसी प्रकार की एक रंगशाला थी, जहाँ हिन्दी नाटक खेले जाते थे । बम्बई और कलकत्ते में जो रंगशालाएँ बनी थीं, उनमें अन्य भाषाओं के नाटकों के अतिरिक्त हिन्दी के नाटक भी खेले जाते थे । अहमदाबाद में म्यू अल्फ्रेड के एक स्वामी माणिकजी जीवन्जी मास्टर ने 'मास्टर थियेटर' की स्थापना की थी

### (३) सन् १९०० के बाद भारतीय रंगमंच का विकास

रंगमंच के इतिहास में धीमी गति, विशेषकर सन् १९०० में १९७० तक की अवधि भारत के प्रादेशिक (बंगला, मराठी और गुजराती) तथा हिन्दी रंगमंचों के विकास की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण है क्योंकि अनेक प्रयोगों के बाद रंगमंच ने एक निश्चित रूप और दिशा ग्रहण की और उसे स्थायित्व प्राप्त हुआ । यह रंगमंच न केवल रंगशालाओं और उनमें सबद्ध विविध मंडलियों के रूप में विकसित हुआ, बल्कि इस आन्दोलन के फलस्वरूप अनेक नाटककारों को रंगमंच के लिये नाटक लिखने की प्रेरणा प्राप्त हुई और उन्होंने अपनी सुन्दर कृतियों से नाट्य-साहित्य को समृद्ध बनाया । अनेक नटों, नाट्याचार्यों अथवा नाट्य-सिद्धकों ने अभिनय को अपने जीवन का लक्ष्य मानकर रंगोत्सवों के लिये अपना जीवन समर्पित कर दिया ।

आगे चल कर नाट्य-क्षेत्र में पश्चिम के अनुकरण पर अनेक नये प्रयोग सामने आये, जिन्हें मूर्त रूप देने के लिये व्यावसायिक मंच प्रस्तुत न था । फलतः अव्यावसायिक रंगभूमि का आविर्भाव हुआ, जिसने इन प्रयोगों को सोसाह अपनाया, किन्तु अनेक नये प्रयोग ऐसे थे, जिन्हें इस अव्यावसायिक रंगमंच पर भी न उतारा जा सका । ऐसे अनेक नाटक सामने आये, जो स्कूल-कालेजों के पाठ्यक्रमों अथवा पुस्तकालयों की शोभा की वस्तु बन गये । इसके लिये एक और अव्यावसायिक मंच का अपरिपक्व सगठन और अधिक सीमाएँ उत्तरदायी थी, वही नाटककारों की मंच के प्रति उपेक्षा, मचीय ज्ञान और अनुभव के अभाव, नाट्य-निर्देशकों की कृप-मद्धता, सकीर्णता और अहम्भक्तता भी कम उत्तरदायी न थी । पुस्तक-प्रकाशन के व्यवसाय ने भी पाठ्य-नाटकों के विकास में योग दिया । रंगमंच पर प्रयोग के पूर्व नाटक के प्रकाशन से उसकी रंग-सापेक्षता की परीक्षा का अवसर नहीं मिलता, किन्तु वहाँ यह सोच कर मनोप भी होता है कि कोई समय एवं बहुजन निर्देशक इन प्रकाशित नाटकों के डेर में से कुछ को चुन कर उन्हें रंगमंचीय मूल्य प्रदान करेगा । बर्मी नाटकों की नहीं, ऐसे निर्देशकों की है, जिनके पाम अपनी भूमि-भूम हो, दूरदर्शिता हो कि वे भविष्य के लिये सचित अपने स्वप्नों के रंगमंच को मूर्त रूप दे सकें । आवश्यकता है ऐसी नाटक मंडलियों की, जो नये-नये प्रयोगों को साहसपूर्वक उठा सकें और दूसरी ओर अपने कलाकारी और गिनियों की जीविका के प्रश्न को भी हल करे । किन्तु यह तभी संभव है, जब नाटककार और कलाकार को रंगमंच का आश्रय प्राप्त हो और रंगमंच को राज्य तथा सामाजिक का संरक्षण ।

विगतः छ-सात दशकों में बंगला, मराठी, गुजराती और हिन्दी के रंगमंचों ने दृढ़ता के साथ अपने कदम बढ़ाये हैं और इनमें से प्रत्येक अपने-अपने ढंग से अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर हो रहा है । वर्तमान आशाप्रद है, भविष्य उज्ज्वल है ।

## हिन्दीतर भारतीय रंगमंच का विकास

(एक) बंगला रंगमंच, बंगाल में बीमवी धानी का प्रारम्भ उत्तेजना, हलचल और आन्दोलन के वातावरण में हुआ सन् १९०५ में लार्ड कर्जन ने बंगाल का विभाजन कर दिया, जिसके विरोध में आन्दोलन उठ खड़ा हुआ। आन्दोलन के साथ ही बंगला रंगमंच ने पुनः जोर पकड़ा और अनेक ऐतिहासिक नाटक लिखे और खेले गये। इन ऐतिहासिक नाटकों के मूल में राष्ट्रीय चेतना को जगाने और राष्ट्रीय आन्दोलन को समर्थन बनाने की प्रबल प्रेरणा रहती थी। इस प्रकार के नाटकों में प्रमुख थे 'मिर्जासकन्द घोष के 'मिर्जासकन्द' (१९०६ ई०), 'मीर कासिम' (१९०६ ई०) और 'छत्रपति शिवाजी' (१९०७ ई०), क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद के 'पलाशीर प्रायश्चित्त' (१९०७ ई०) और 'नन्दकुमार' (१९०८ ई०) तथा द्विजेंद्रलाल राय के 'दुर्गादास' (१९०६ ई०), 'मिर्जासकन्द' (१९०८ ई०) और 'शाहजहाँ' (१९०९ ई०)। सन् १९०६ में लेकर लगभग चार वर्षों के भीतर इन नाटकों ने हलचल मचा दी। कलमस्त्र पर ब्रिटिश सरकार की बुराई उतार पड़ी और 'मिर्जासकन्द', 'नन्दकुमार' आदि नाटकों पर रोक लगा दी गई।

सन् १९१०-११ में ब्रिटिश सरकार द्वारा बंगला रंगमंच के दमन के बाद व्यावसायिक थियेटरों की गति कुठिल हो गई। राष्ट्रीय चेतना में सम्पन्न ऐतिहासिक एवं राष्ट्रीय नाटकों का विकास भी कुछ अवरोध हुआ।

कुछ वर्ष बाद नाट्यकार्य गिरिधरचन्द्र घोष का नियन्त्रण हो गया, जिसके बाद बंगला रंगमंच की दशा और भी दयनीय हो गई। शिमिरकुमार भट्टाचार्य ने दम विषम स्थिति से रंगमंच का उद्धार किया। उन्होंने शिक्षक-पद त्याग कर सन् १९२१ में बंगला नाटक मण्डली में अभिनेता का कार्य प्रारम्भ कर दिया।<sup>१०</sup> इसी वर्ष १० दिसम्बर को वे क्षीरोदप्रसाद के 'आलमगीर' में आलमगीर की भूमिका में अवतीर्ण हुए। इसके उपरान्त उन्होंने 'गुपीर' की और 'बन्धुगुप्त' में पाण्डव की भूमिकाओं में कला-सौष्ठव का परिचय दिया। क्रमशः वे गिरिधर की भांति ही बंगाल के श्रेष्ठतम अभिनेता माने जाने लगे।

शिमिर ने सन् १९२४ में अन्नेड थियेटर को किराये पर लेकर 'बगवलील' गीत-नाट्य में उसका मार्च, १९२४ में उद्घाटन किया।<sup>११</sup> इसके अनन्तर 'आलमगीर' आदि कई नाटक खेले गये। अप्रैल, १९२४ में मनमोहन थियेटर को ३०००)६० मासिक किराये पर लेकर शिमिर बाबू ने 'मनमोहन नाट्य मन्दिर' की स्थापना की और योगेश चौधरी के 'श्रीना' को सफलता के साथ प्रस्तुत किया।<sup>१२</sup> 'श्रीना' कई रातों तक चला। इसके बाद क्षीरोद-प्रसाद का 'श्रीम' द्विजेंद्रलाल का 'पापाणी' और गिरिधर का 'जना' अभिनीत हुआ। इसके कुछ काल बाद शिमिर ने कार्तिकाक्षि थियेटर को किराये पर लेकर 'नाट्यमन्दिर' का उद्घाटन रवीन्द्रनाथ ठाकुर के 'विसर्जन' नाटक से किया।<sup>१३</sup> अक्तूबर, १९२८ में गिरिधर-स्मृति समिति के प्रयास में 'प्रफुल्ल' और 'अवूहसन' नाटक खेले गये। रवीन्द्रनाथ ठाकुर-रुत 'तपती' का अन्तिम यमिनय कर शिमिर ने नाट्यमन्दिर को छोड़ दिया और सन् १९३० के मध्य में आर्ट थियेटर में आ गये, जहाँ उन्होंने 'शिरकुमार-सन्ना', 'मन्नाकि', 'बन्धुगुप्त', 'शाहजहाँ' आदि नाटकों में प्रमुख भूमिकाएँ कीं।<sup>१४</sup>

सन् १९३० में शिमिर अपने दल के साथ न्यूयार्क गये और वहाँ के वाशिंगटन थियेटर में 'सीता' का अभिनय किया।<sup>१५</sup> भारत लौटने के बाद सन् १९३४ में उन्होंने स्टार थियेटर को 'लोक' पर लेकर नव नाट्यमन्दिर की स्थापना कर शत्रुघ्न के 'विराजबहू' और 'विजया', शचीमतेन गुप्त के 'देवेश दासी' आदि नाटक खेले।<sup>१६</sup> सन् १९३६ में रवीन्द्र का 'योगायोग' प्रस्तुत किया गया। इसके बाद उन्होंने स्टार को छोड़ दिया। कुछ काल बाद शिमिर ने नाट्यमन्दिर को छोड़ कर 'जीवनरस' आदि कई नाटक खेले।

शिमिर ने गिरिधर की परम्परा को बीसवीं शती में आगे बढ़ा कर बंगला रंगमंच को नवजीवन प्रदान किया। इसी बीच चलचित्र के अत्युदय और प्रसार से बंगला रंगमंच कुछ समय के लिये हतप्रभ हो गया, परन्तु

अब पुनः बंगला रंगमंच आगे बढ़ रहा है। गिरीश और मित्रि की परम्परा में शम्भु मित्र और उनकी पत्नी तृप्ति मित्र ने रंगमंच को न केवल आगे बढ़ाया, बल्कि अपने अथक परिश्रम और व्याख्या की अपूर्व क्षमता से रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाटकों को भी एक नया स्वरूप प्रदान कर दिया है। कुछ समय पूर्व तक उनके नाटक मंच के योग्य नहीं समझे जाते रहे थे, परन्तु उनके सफल अभिनय प्रस्तुत कर मित्र-दम्पति ने बंगला रंगमंच को एक नयी देन दी है।

शम्भु मित्र ने सन् १९३६ में सर्वप्रथम कलकत्ते में 'रत्नदीप' नाटक में अभिनय किया। भारतीय जन-नाट्य मंच की स्थापना के बाद वे उसने एक सक्रिय अभिनेता-निर्देशक बन गये। जन-नाट्य मंच में शम्भु मित्र के प्रमुख माथों में-शर्चान चक्र, माणिक बन्दोपाध्याय, बलराज साहू और स्व० सान्तिवर्द्धन। इस सम्मेलन के अन्तर्गत उन्होंने 'नवाग्र' का निर्देशन कर अपूर्व स्यानि अर्जित की। कुछ समय बाद उन्होंने भारतीय जन-नाट्य मंच का परिष्कार कर दिया और नाटककार मनोरजन भट्टाचार्य की प्रेरणा में प्रथम मई, १९५० को कलकत्ते में 'बहुहृषी' की विविध स्थापना की। "बहुहृषी ने सन् १९५० से १९५३ के बीच कई नाटक खेले और फिर रवीन्द्रनाथ का 'रक्तकरवी' उपस्थापित किया। इसके बाद 'पुल्लेखा', 'काचनरस' और रवीन्द्रकृत 'मुक्तपारा' तथा 'विमर्जन' खेले गये। 'विमर्जन' का प्रदर्शन सर्वप्रथम दिल्ली में सन् १९६१ में ठाकुर शर्मा समारोह के अवसर पर किया गया था।

'बहुहृषी' के अतिरिक्त मौनिक, लिटिल थियेटर ग्रुप, नन्दीकर, धनजय बैरागी आदि के अव्यावहारिक नाट्य-दल बंगला रंगमंच पर नये-नये प्रयोगों में मग्न हैं। अनेक व्यावहारिक थियेटर भी उत्कृष्टतम कार्य कर रहे हैं। इस प्रकार बंगाल में आधुनिक रंगमंच की पुनर्स्थापना हो चुकी है। आधुनिक रंगमंच द्वारा प्रस्तुत नवीन मूल्यों एवं उत्तमोत्तम नाटकों की ओर सामाजिक आकृष्ट हो रहे हैं।

(दो) मराठी रंगमंच १२ वीं शती के अन्त में किलोस्कर संगीत नाटक मंडली और पूना की आर्योद्धारक नाटक मंडली के नाटकों ने मराठी रंगभूमि को वस्तुवादी पृष्ठभूमि और संगीत प्रदान किया, किन्तु इस बीच महाराष्ट्र और भारत के प्रायः बहुत बड़े भूभाग पर ब्रिटिश सत्ता के जम जाने के कारण जन-जीवन और तत्कालीन मराठी रंगभूमि कुछ कुटित हो चली। शीघ्र ही कृष्ण कोल्हटकर ने अपने कृत्रिम एवं स्वच्छन्दतावादी नाटकों के द्वारा इस विषम स्थिति से मराठी रंगभूमि का उद्धार किया। उनके 'वीरतनय', 'मूकनायक' आदि नाटक किलोस्कर संगीत नाटक मंडली जैसी पुरानी नाटक मंडली द्वारा तो खेले ही गये, अनेक नयी मंडलियों ने भी बड़े उन्माह के साथ उनके नाटकों को मधुसूदन कर जनता की कुंठा दूर करने का भरसक प्रयास किया। इन नयी नाटक मंडलियों में प्रमुख थी-वल्लभ संगीत मंडली, गंधर्व नाटक मंडली, भारत नाटक मंडली और ललित-ह्लादर्श।

कोल्हटकर की परम्परा में ही कृष्णाजी प्रभाकर साडिलकर ने भी कृत्रिम नाट्य-पद्धति को अपनाया। उनके नाटकों की प्रयोग-पद्धति में भी कृत्रिमता का समावेश रहता था। महाराष्ट्र नाटक मंडली ने उनके 'सवाई सावरदास गान्धा मृत्यु' (१९०६ ई०), 'कीचक वध' (१९०७ ई०), 'माऊवंदकी' (१९०९ ई०), 'काचनगडची मोहना' आदि नाटकों को इस कृत्रिम पद्धति से खेल कर अपूर्व सफलता प्राप्त की। 'कीचकवध' की पौराणिक कथा के पीछे छिपी देशोद्धार की भावना के कारण यह नाटक बहुत लोकप्रिय हुआ। 'काचनगडची मोहना' को महल शाहूनगरवासी मंडली ने मिला था, किन्तु उसे सफलता नहीं मिली।<sup>118</sup> साडिलकर के अन्य नाटक किलोस्कर संगीत नाटक मंडली, मधुसूदन नाटक मंडली और मुन्नेचना संगीत नाटक मंडली ने अभिनीत किये।

उपरोक्त नाटक मंडलियों में में किलोस्कर तथा आर्योद्धारक नाटक मंडलियों के बाद जिन मंडलियों ने मराठी रंगभूमि को एक निश्चित स्वरूप प्रदान किया, उनमें से प्रमुख है : गंधर्व नाटक मंडली, शाहूनगरवासी

नाटक मंडली, महाराष्ट्र नाटक मंडली और ललितकलादर्श ।

गद्य में नाटक मंडली की स्थापना किलोस्कर मंडली के विखरते वैभव की नींव पर नारायणराव राजहंस 'वालगवर्धन' ने की थी ।<sup>111</sup> 'वालगवर्धन' का सम्बोधन राजहंस को लोकमान्य वालगवाघर तिलक में मिला था, जो उनकी कला के कंदे प्रथमक थे । वालगवर्धन की मंडली स्वाडिलकर, कोन्टकर, रामगणेश गडकरी, ना० वि० कुलकर्णी, यशवन्तरायण टिपणीम, बिट्ठल सीतागम गुर्वर आदि के गीत नाटक मेला करती थी ।<sup>112</sup> इस मंडली को 'मानापमान' (स्वाडिलकर), 'स्वधर' (खाडिलकर) और 'एकच प्याला' (गडकरी) के प्रयोगों में अपूर्व सफलता प्राप्त हुई । 'मानापमान' के ८ जुलाई, १९२१ के प्रयोग में ललितकलादर्श ने भी योगदान दिया था । इसमें ललितकलादर्श के केशवराव भोमले ने धर्मधर की और वालगवर्धन ने भामिनी की यशस्वी भूमिकाएँ की थी ।<sup>113</sup> यह प्रयोग तिलक के स्वराज्य आन्दोलन के सहायता के किया गया था ।<sup>114</sup> 'एकच प्याला' के अभिनय में मंडली को ५७००० रु० का लाभ हुआ था ।

शाहूनगरवासी नाटक मंडली की स्थापना सन् १८८१ ई० में कृष्णाजी बजाजी जोशी ने की । इनने अधिकांशतः देशभरियर तथा अंग्रेजी एवं यूरोपीय नाटककारों के मराठी अनुवादों के प्रयोग किये । इन प्रयोगों को वस्तुवादी पृष्ठभूमि देकर स्वाभाविकता के साथ प्रस्तुत किया जाता था, जो भावों के पौराणिक नाटकों की आदर्शवादी और चमत्कारपूर्ण भावभूमि की महज प्रतिक्रिया थी । प्रयोग की इस कार्य-विधि में आर्योद्धारक नाटक मंडली और शाहूनगरवासी मंडली का लक्ष्य एक ही था—मराठी रंगभूमि को वस्तुवादी भूमि पर लाकर ठबाना करना । आर्योद्धारक के अन्त्यायु होने के कारण उसने कार्य को शाहूनगरवासी ने आगे बढ़ाया ।<sup>115</sup> और वह बीसवीं शती के प्रारम्भ तक बनी रही । शाहूनगरवासी प्रायः गद्य-नाटक, बिरोपकर देशभरियर के अनूदित नाटक ही खेलती रही ।

महाराष्ट्र नाटक मंडली ने गद्य-नाटकों के क्षेत्र में एक नवीन परम्परा को जन्म दिया, जो उसकी नाट्य-पद्धति से उद्भूत होती है । शाहूनगरवासी की स्वाभाविकता और वस्तुवादिता के विपरीत महाराष्ट्र नाटक मंडली की नाट्य-पद्धति में जिस वस्तुवादिता को अपनाया गया है, वह छत्रिमता के छोर तक पहुँच जाती है । इसे सुसंस्कृत वस्तुवादिता कहा जा सकता है । इस पद्धति में अनेक स्वाभाविक नाट्य-व्यापारों के बीच वह व्यापार पमद किया जाता और वास्तविक प्रदर्शन के लिये चुना जाता है, जिसमें नाटकीयता का समावेश हो । मंडली के प्रमुख कलाकार गणपतराव भागवत इस नाट्यपद्धति के विनिष्ट व्याख्याता थे ।<sup>116</sup> इस मंडली की स्थापना कई ओनेसरो के सहयोग में सन् १९०४-५ में पूरा हो गई थी ।<sup>117</sup>

महाराष्ट्र नाटक मंडली की विनिष्ट खोज थे—कु० प्र० स्वाडिलकर, जिनके 'कीचकवध' को खेल कर मंडली ने नाट्य-जगत् और राजनीति में एक तुफान-सा भड़ा कर दिया । लार्ड कर्जन की सरकार ने इस पौराणिक नाटक को अपने विह्वल समझ कर उसके अभिनय पर प्रतिबन्ध लगा दिया था । इस प्रकार सहज ही इस मंडली ने भारत के जागृत लोक-मानस को अपनी ओर आकृष्ट कर लिया । इस नाटक में गणपतराव भागवत ने कीचक की भूमिका की थी ।

ललितकलादर्श नाटक मंडली ने मध-शिल्प और नाटकों के नवीन विषय लेकर रंगभूमि-जगत् में एक क्रांति उत्पन्न कर दी । इसकी स्थापना सन् १९०८ ई० में हुई थी ।<sup>118</sup> 'वालगवर्धन' मंडली के साथ 'मानापमान' का मकल प्रयोग करने के अनन्तर केशवराव भोमले की अकाल मृत्यु (४ अक्टूबर, १९२१) हो जाने के कारण ललितकलादर्श कुछ काल के लिये डीर्घाडोल हो उठी, किन्तु नवीन प्रवृत्त में जोड़ी हो संभल कर भार्गवराव बिट्ठल (नामा) वरेरकर के नाटक खेल कर इसने अच्छी ख्याति अर्जित की । वरेरकर का संबंध इस मंडली से बहुत पहले से ही रहा है । इसने सन् १९१८ में सर्वप्रथम वरेरकर का '४० हाथ भुलाचा वाप' और सन् १९१९

में 'संस्मृत्याचा समार' नाटक खेले थे । इस मंडली को बरेरकर के 'सतचे गुलाम' (१९२२ ई०) के प्रयोग में अच्छी सफलता मिली । इस नाटक पर गांधी के सत्याग्रह आन्दोलन और खादी का प्रभाव था और दूसरे, इसके प्रयोग में पहली बार परदे की जगह वस्तुवादी मन्दुक्रिया दृश्यवध ( बक्स गेट ) लगाया गया था । इन दो नवीनताओं ने दर्शकों के बीच समा जाँव दिया । अस्पृश्यता-निवारण की समस्या को लेकर लिखित बरेरकर के 'सगीत तुम्हाच्या दारात' ( १९२३ ई० ) के प्रयोग में अधिक हार्न हो जाने के कारण मंडली की दशा खराब हो गई । इसमें सिडकी और सीडियो के साथ दुमजिला दृश्यवध दिखाया गया था ।<sup>१३४</sup> का प्रेस ने इस नाटक में अस्पृश्यता-विरोधी प्रचार के कारण एक स्वर्णपदक दिया था । दो वर्ष बाद यह मंडली बी०बी० पेंडारकर के स्वामित्व में पुन मक़िर हुई, किन्तु कुछ वर्षों के नाट्य-जीवन के बाद पेंडारकर चलचित्र-निर्माण के कार्य में लग गये, जिससे ललितकलादर्शन का काम सन् १९३७ में पूर्णतः अवच्छेद हो गया ।

यद्यपि बीनवी दानी के तीसरे-चौथे दर्शकों में अनेक नाट्यमंडलियाँ बनी, किन्तु चलचित्र के प्रतियोगिता में आ जाने और मंच के अधिकार जाने-माने कलाकारों के चलचित्रों में चले जाने के कारण सन् १९३५ तक प्रायः सभी व्यवसायिक नाटक मंडलियाँ समाप्त हो गईं ।<sup>१३५</sup> इस बीच बनी ममय नाटक मंडली ( १९२७ ई० ) और बालमोहन नाटक मंडली उल्लेखनीय हैं । इनमें से प्रथम महाराष्ट्र नाटक मंडली की एक छूटी हुई शाखा थी, दत्तोपत देशपांडे जिसके प्रमुख कार्यकर्ता थे । इसी मंडली ने वामुदेव बामन गोले का मराठी में प्रथम आधुनिक वस्तुवादी नाटक 'मरला देवी' ३१ दिसम्बर, १९३१ को मचम्य किया था । इस मंडली द्वारा विष्णुपन ओधकर के नाटक मुख्य रूप से चले गये । पूना की बालमोहन नाटक मंडली बच्चों की नाट्य-संस्था थी, किन्तु ब्यस्क होकर इस मंडली के कलाकारों ने सन् १९३३ में प्रह्लाद केशव अत्रे का 'साष्टांग नमस्कार' नाटक खेला । इसके बाद अत्रे के और भी कई नाटक इस मंडली द्वारा बड़ी सफलता के साथ खेले गये, जिनमें से 'उद्याचा संसार', 'लग्नाची वेडी', 'बन्देमातरम्' आदि प्रमुख हैं ।<sup>१३६</sup>

चलचित्रों के अभियान के आगे कुछ समय के लिये व्यावसायिक नाटक मंडलियों ने घुटने टेक दिये । रंगमंच के कार्य को अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं ने उठाया और कुछ संस्थाएँ भी बनी, किन्तु दीर्घजीवी न बन सकी । इन संस्थाओं में उल्लेखनीय थी-रेडियो स्टार्स और नाट्यमन्वतर लि० । रेडियो स्टार्स की स्थापना पी० बी० अल्तेकर द्वारा सन् १९३२ में हुई और उसी वर्ष १९ नवम्बर को श्रीवाद नरसिंह बेंडे का 'वेदी' (निम्न) नाटक खेला गया । यह संस्था एक वर्ष में ही समाप्त हो गई । सन् १९३३ में बम्बई विद्वद्विद्यालय के कुछ छात्रों ने मिल कर नाट्यमन्वतर लि० की स्थापना कर बर्नसन के 'गण्डलेट' का मराठी अनुवाद 'स० आधस्याची शाला' का प्रयोग १ जुलाई, १९३३ को बम्बई में किया । अनुवादक थे श्रीधर विनायक वर्तक । २३ सितम्बर को वर्तक का 'स० लपटाव' और २ दिसम्बर को 'स० तक्षशिला' नाटक खेले गये, किन्तु इनको सामाजिकों के बीच लोकप्रियता न प्राप्त होने में संस्था को गहरी हानि हुई, अतः यह संस्था भी दो वर्षों से अधिक न चल सकी ।

नाट्यमन्वतर के मंच पर दृश्यवधों के साथ पहली बार स्त्रियों ने स्त्री-भूमिकाएँ की । इनमें गायिका और अभिनेत्री ज्योत्स्ना भोलि प्रमुख थी । नाटकों में गीत बहुत कम रखे जाने थे । पास्वें संगीत को अवश्य प्रश्रय दिया जाता था, जिसमें भावों और घटनाओं के उत्तार-चढ़ाव को अभिव्यक्ति दी जा सके । अभिनय में स्वाभाविकता का ध्यान रखा जाता था । इस दृष्टि में मराठी रंगभूमि के इतिहास में नाट्यमन्वतर का योगदान अमूल्य रहा है ।

गणियोय की यह स्थिति अधिक समय तक न बनी रह सकी । सन् १९४१ में दो नयी संस्थाएँ खुली— लिटिल थियेटर और नाट्य निकेतन । लिटिल थियेटर छः माह चल कर बंद हो गया । नाट्य निकेतन की स्थापना दो हजार रुपये से मराठी के प्रसिद्ध नाटककार एव पत्रकार मोतीराम गजानन रामणेकर ने व्यावसायिक आधार पर की । इसके सभी कलाकारों को मासिक वेतन दिया जाता था । रामणेकर का पहला नाटक 'आशीर्वाद' बहुत

सफल रहा। इनमें उपाकिरण मराठे और ज्योत्सना भोलें ने भूमिकाएँ की थी। उनका 'कुलवधू' (१९४२ई०) अत्यन्त लोकप्रिय हुआ और इसकी लगभग १२०० रानियाँ हो चुकी है। रंगणेकर के 'एक या म्हातारा' के आधार पर हिन्दी की 'शारदा' फ़िल्म बन चुकी है और 'भटाना दिल्ली ओमरी' ने आधार पर हिन्दी में 'पेइग मेस्ट' नाटक दिल्ली में खेला जा चुका है।<sup>११०</sup>

नाट्य निकेतन महाराष्ट्र में प्रायः सर्वत्र नागपुर, इन्दौर, दिल्ली आदि के दौरे कर चुका है। इस सस्था ने अब तक लगभग बीसवें नाटक मंचस्थ किये हैं, जिनमें रंगणेकर के नाटकों के अतिरिक्त मामा बरेकर के 'सूयिचन्दा सीता' और 'अपूर्व बगाल' तथा डॉ० अनन्त वागन वर्टी का 'राणीचा बाग' प्रमुख है।

सन् १९८३ में मराठी रंगभूमि की शताब्दी बड़ी घूम से मनाई गई, जिससे अनेक नगरी में नाट्य-संस्थाओं और रंगमंच की स्थापना की ओर साहित्यकारों और कलाकारों का ध्यान आकृष्ट हुआ।

सन् १९८५ में प्रह्लाद केळव अने ने मराठी रंगमंच पर प्रवेश किया। अने थियेटर्स ने उनके अनेक नाटकों का प्रदर्शन किया है। अने थियेटर्स के पास अब अपना स्थायी परिवर्णी रंगमंच भी है, जिसे किसी भी नाट्यशाला में लगाया जा सकता है।

इसके अतिरिक्त बम्बई के मुंबई मराठी साहित्य सच, लिटिल थियेटर, इंडियन नेशनल थियेटर (१९४४ई०), कलाकार, रंगमंच, रंगमंच आदि नाट्य-संस्थाएँ मराठी रंगभूमि की अपने-अपने ढंग से सेवा कर रही हैं, जिनका विस्तृत विवरण पंचम अध्याय में दिया गया है। इनमें इंडियन नेशनल थियेटर मराठी के अतिरिक्त गुजराती, हिन्दी, कन्नड और अँग्रेजी में भी नाटक खेलता रहता है।

मुंबई मराठी साहित्य सच ने नैणवाडी, गिरगाँव में अपनी स्थायी रंगमंच भी बना ली है। इनके अतिरिक्त महाराष्ट्र सरकार ने रवीन्द्र मंदिर की स्थापना प्रभादेवी, उत्तरी बम्बई में की है। इसके अतिरिक्त बम्बई और नागपुर में अन्य रंगमंचाएँ भी हैं।

बगाल की ही भाँति नाटक अब महाराष्ट्रवासियों के जीवन का एक अंग-सा बन गया है और बगाल की दुर्गा-पूजा और रथयात्रा पर लेने जाने वाले नाटकों की भाँति ही महाराष्ट्र में और उनके बाहर, जहाँ वही महाराष्ट्रवासी रहते हैं, प्रायः गणेश-पूजा के अवसर पर नाटक प्रस्तुत किये जाते हैं।

(तीन) गुजराती रंगमंच सन् १८८५ के बाद गुजराती रंगमंच का जीवनकाल प्रारम्भ होता है। इस काल में रंगमंच की तीन प्रमुख धाराएँ प्रवृत्त हुई—पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों द्वारा एक ओर अँग्रेजों के अलावा बोलचाल की पारसी-गुजराती के या गुजराती-उर्दू मिश्रित नाटक लेखे जाने में, तो दूसरी ओर गुजराती नाटक मंडलियों द्वारा शुद्ध गुजराती के नाटक प्रस्तुत किये जाने में। तीसरी धारा अण्णवसायिक रंगमंच की थी, जिस पर स्कूल-कॉलेज के छात्र अथवा नाटक क्लब अपने नाटक दिखावा करते थे। पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों पाश्चात्य नाटकों के अनुवादों अथवा उपन्यासों के गुजराती नाट्य-रूपान्तरों अथवा पारसी सामाजिक जीवन की पृष्ठभूमि पर रचित स्वतन्त्र नाटकों के माध्यम से शृंगार और हास्य का अजल प्रवाह मुक्त कर देती थी। इन मंडलियों का उत्पन्न इन्हीं अध्याय के प्रारम्भ में किया जा चुका है। अधिकतर पारसी मंडलियाँ बीसवीं शती के दूसरे दशक के अन्त तक समाप्त हो गईं अथवा उन्होंने गुजराती का क्षेत्र छोड़ कर हिन्दी या उर्दू का क्षेत्र अपना लिया। सन् १९४२ में स्थापित खटाऊ अल्फ्रेड नाटक मंडली बाद में भी कई वर्षों तक मंगिलाल 'पागल' का 'एकत्र भाशा', प्रफूल देसाई के 'अनोखी पूजा', 'चन्दन बन' आदि नाटक खेलती रही।

शुद्ध गुजराती मंचालन में बनने वाली गुजराती नाटक मंडलियों के तेजी के साथ विकास के कारण पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों को अधिक प्रोत्साहन नहीं मिल सका, अतः उन्होंने बम्बई और गुजरात का क्षेत्र गुजराती नाटक मंडलियों के लिए रिक्त कर दिया। यद्यपि सन् १९२० तक गुजराती नाटकों के प्रयोग के लिये लगभग ३००

छोटी-बड़ी मंडलियाँ बन चुकी थीं, जिनमें से लगभग दो सौ मंडलियों की सूची (जिनमें पारसी मंडलियाँ भी सम्मिलित हैं) देखने में आई हैं,<sup>14</sup> किन्तु इनमें से कुछ बड़ी एवं प्रमुख मंडलियाँ थी — मोरवी आर्यमुद्रोच नाटक मंडली (१८७८ ई०), बाँकानेर आर्यहितवर्चक नाटक मंडली (१८८९ ई०), देमी नाटक समाज (१८८९ ई०), मुंबई गुजराती नाटक मंडली (१८८९ ई०), बाँकानेर विद्यावर्चक नाटक मंडली (१८९५ ई०), काठियावाड़ी नाटक मंडली (१९०५ ई०), बाँकानेर नृसिंह मोनभ समाज (१९०९ ई०), मूर विजय नाटक समाज (१९१४ ई०), नवीन देशी नाटक मंडली लि० (१९१९ ई०), श्री पालीताणा भक्तिप्रदर्शन नाटक मंडली (१९१० ई०), श्री आर्य नीतिदर्शक नाटक समाज (१९१२ ई०), श्री आर्यनैतिक नाटक समाज (१९१५ ई०), श्री आर्य नाट्य समाज (१९१५ ई०), श्री लक्ष्मीकांत नाटक समाज (१९१९ ई०), श्री कच्छनीति दर्शक नाटक समाज (१९१७ ई०), रायल नाटक मंडली (१९२० ई०) आदि ।

इनमें से मोरवी आर्य मुद्रोच, देशी नाटक आदि 'रिपटरी' मंडलियाँ थी, जिनके साथ कलाकारों के निवास और भोजन, सीन-सीनरी रखने के गोदामों आदि की व्यवस्था रहती थी। प्रायः ये सभी मंडलियाँ धूमनू मंडलियाँ थीं और अस्थायी मंचों पर लगा कर अथवा बड़े नगरों की रंगशालाएँ किराये पर लेकर नाटक खेला करती थी।

इन मंडलियों के नाटक पारसी शैली में प्रभावित होने के कारण प्रायः तीन प्रको के होते थे और ६-७ घण्टों तक चला करते थे। प्रत्येक नाटक में 'कॉमिक' का प्रायः अल्प में विधान रहता करता था, जिसमें अंग्रेजों, अंग्रेजियत और फ्रांस आदि पर व्यंग्य किया जाता था। संवादों की भाषा पारसी नाटकों की अपेक्षा अधिक शुद्ध और परिभाषित हुआ करती थी, यद्यपि उनमें गद्य-गद्य दोनों का मुला प्रयोग होता था। पद्य या गीतों में प्रायः हिन्दी और उर्दू का प्रयोग भी देखने में आया है। भाषा प्रायः पात्रानुसार चलती-बदलती रही है। द्रिक-सीनो और ट्रान्सफर सीनो का प्रयोग भी चमत्कार प्रदर्शन अथवा कभी-कभी पौराणिक कथा के अलौकिक प्रभाव को दिखलाने के लिये किया जाता था। अभिनय-पद्धति भी पारसी शैली के ही अनुकरण पर चलती थी।

पारसी-गुजराती नाटकों की ही भाँति गुजराती मंडलियों के नाटक भी प्रायः अप्रकाशित हैं। उनमें से कुछ के 'गायनों अने टुकसार', जिन्हें 'अँगिरा' कहा जाता है, अवश्य मिलते हैं, जिनसे इतने नाटकों की कथावस्तु, अंक एवं दृश्यविधान, कॉमिक की उपकथा, गीत एवं उनकी भाषा, उनके काव्यमोन्दर्य आदि का कुछ ज्ञान हो सकता है। इन मंडलियों ने किस बड़े और व्यापक परिमाण में गुजराती के नाट्य-भंडार को भरा था, इसका अनुमान इन संस्थाओं के कार्यकलापों पर दृष्टि डालने से हो सकता है। कुछ दीर्घजीवी संस्थाओं का विवरण नीचे दिया जा रहा है —

**मोरवी आर्य मुद्रोच नाटक मंडली :** बाघजी आधाराम ओझा ने अपनी मोरवी आर्य मुद्रोच नाटक मंडली की स्थापना छ' अन्य श्रीमाली (ब्राह्मण) वन्वुओं के साथ प्रत्येक से दस-दस रुपये लेकर कुल ७० रुपये की पूँजी सन् १८७८ में की।<sup>15</sup> बाघजी ने स्वयं 'बाघराज हादो' (१८८७ ई०, डि० सं०), 'चन्द्रहास' (१९०३), 'मर्तु हरि', 'त्रिविक्रम' आदि २५ नाटक लिखे और अधिकांश उनके जीवनकाल में तथा उनके निधन के अनन्तर भी खेले जाते रहे। सन् १८८७ में मंडली का प्रथम वाषर्षिक के अनुज मूलजीभाई आधाराम ओझा के हाथ में आया और वह सन् १९१९ तक उनके नेतृत्व में सफलतापूर्वक चलती रही। इस अवधि में मंडली द्वारा बाघजी, फूलचंद मास्टर, रघुनाथ ब्रह्ममट्ट, हरिश्चकर माधवजी भट्ट आदि के नाटक खेले गये।

सन् १९२१ में मंडली का स्वत्व मूलजीभाई के सुपुत्र प्रेमिलाल मूलजीभाई ओझा तथा सन् १९२३ में ओघवजी मोरारजी ओझा और सन् १९२४ में नाटककार हरिश्चकर माधवजी भट्ट के पास चला आया। इस मंडली द्वारा अभिनीत नाटकों में 'मर्तु हरि', 'त्रिविक्रम', 'बुद्धदेव' और 'कसब' बहुत लोकप्रिय हुए। इन नाटकों के गीत घर-घर गूँबते थे।

सन् १९१४ में अक्कीका से भारत लौटने पर महात्मा गाँधी मूलजीभाई के आमंत्रण पर मोरवी आर्यमुद्रोच



मे आये थे और उनको मण्डली द्वारा एक झेली अर्पित की गई थी। गांधी जी उस समय नाट्यप्रशिक्षण को ब्राह्मण के लिये 'अधम पद्य' समझते थे,<sup>12</sup> जबकि बाँकानेर आर्यहितवर्धक नाटक मण्डली के 'हरिश्चन्द्र' ने स्वयं उनके जीवन में ज्ञानि उत्पन्न कर दी थी।

लोकमान्य तिलक भी मण्डली में पधारे थे और सामाजिकों की भीड़ को देख कर कहा था कि यह मर्यादा 'एक अप्रगण्य मर्यादा' है।<sup>13</sup> शेरवी आर्यसुबोध ने अपने पौराणिक एवं ऐतिहासिक नाटकों द्वारा 'गुजरात के सामाजिक जीवन के प्रवाह को बदल दिया था।'<sup>14</sup>

बाँकानेर आर्यहितवर्धक नाटक मण्डली बाँकानेर आर्यहितवर्धक नाटक मण्डली की स्थापना रावल श्यामकलाल देवदास और सवाई श्यामकलाल रामचन्द्र ने सन् १८८९ में की थी। इस मण्डली के प्रमुख नाटककार थे—गुजराती में नाट्यशास्त्र के अष्टाध्यायीकार नय्यराम मुन्दरजी शुक्ल। शुक्ल जी के नाटकों में 'नरसिंह महो', 'शैलवाला', 'शिवाजी' और 'मोराबाई', गोविल जी प्राणजीवन का 'हरिश्चन्द्र' तथा अन्य लेखकों के कई नाटक अभिनीत किये गये। इसी मण्डली के 'हरिश्चन्द्र' को देख कर बालक मोहनदास कर्मचन्द गांधी के नेत्रों से अश्रुधारा बह चली थी।

सन् १९०९ में रावल श्यामकलाल देवदास मण्डली के पूर्ण स्वामी हो गये। सन् १९२७ में पुनः स्वामित्व बदला और यह हिम्मतलाल श्यामकलाल रावल के हाथ में आ गई।

देशी नाटक समाज सन् १८८९ में अपनी संस्थापना के बाद में देशी नाटक समाज आज भी जीवित है। समाज की स्थापना गुजराती के नाटककार, साहित्य-शास्त्र और संगीत के समर्थ साक्षररत्न डा. ह्याभाई धोलगाजी शिवेरी ने अहमदाबाद में की थी। डा. ह्याभाई अहमदाबाद के एक मण्डल सराफ-परिवार के नाट्यरसिक युवक थे, अतः अनेक विरोधों और बाधाओं के बावजूद इस क्षेत्र में एक बार उत्तरे पर सुदृढ़ बने रहे।

समाज द्वारा प्रथम अभिनीत नाटक था—बेदावलाल शिवराम अध्यापक का सशतक 'म० लीलावती', जो एक जैन-कथा पर आधारित है। इसके अनन्तर स्वयं डा. ह्याभाई ने 'सती मयूक्ता' (१८९१ ई०), 'वीर विक्रमादित्य' (१८९३ ई०), 'अभुमती' (१८९५ ई०), 'उमादेवजी' (१८९८ ई०), 'बोणावेली' (१८९९ ई०) आदि १८ नाटक लिखे, जो सभी समाज द्वारा खेले गये। ३० अप्रैल, १९०२ को डा. ह्याभाई की ३५ वर्ष की अल्पायु में ही मृत्यु हो गई, किन्तु इसी अवधि में उन्होंने अहमदाबाद में दो रंगशालाएँ, बनवाई—आनन्दभुवन थियेटर (१८९३ ई०) और शान्तिभुवन थियेटर (१८९८ ई०)। समाज उनके जीवन-काल में अहमदाबाद के अलावा बड़ौदा, सूरत, बम्बई आदि नगरों के दौरे भी करता था।

डा. ह्याभाई के बाद चन्द्रलाल दलमुखराम धोलगाजी शिवेरी सन् १९०३ में समाज के स्वामी बने और उनके संचालकत्व में छोटालाल रणदेव शर्मा के नाटक प्रमुख रूप में और मणिकर रत्नजी भट्ट, मोहनलाल भाईगरकर भट्ट, महाराणीशकर अम्बागर शर्मा तथा मणिलाल त्रिवेदी 'पागल' के नाटक छुटपुट रूप से खेले गये। इस काल में डा. ह्याभाई के भी कुछ नाटकों की पुनरावृत्ति हुई और स्वयं चन्द्रलाल का 'मती पछिनी' (१९११ ई०) भी मंचस्थ किया गया।

सन् १९२४-२५ में देशी नाटक समाज की बागडोर हरमोविन्ददास केठाभाई शाह के हाथ में आई। हरमोविन्ददास नियत समय पर कार्यालय जाते थे और नाट्य-शिक्षा के ऊपर ध्यान और देते थे। उनके काल में समाज की संचालन-व्यवस्था में काफी सुधार हुआ। उन्होंने डा. ह्याभाई की नाट्यपरम्परा का अनुसरण करते हुए अनेक नये नाटककारों के नाटक भी लेखे, जिनमें प्रमुख थे—जी० ए० बैराटी, मणिलाल 'पागल', दायदा और प्रमलाल दयाराम त्रिवेदी। ये सभी गुजराती के उच्च कोटि के नाटककार माने जाते हैं। इसी काल में 'पागल' के गुजराती नाटकों के अतिरिक्त हिन्दी का 'सती प्रमाव' (१९३४ ई०) भी खेला गया। सन् १९३८ में हरमोविन्ददास

का निघन होने पर समाज के संचालकत्व का भार उनकी पत्नी उत्तमलक्ष्मी केन पर पड़ा। उत्तमलक्ष्मी अभी जीवित है और उनके कुशल संचालन तथा कासमभाई गीर के सफल निर्देशन से समाज निरंतर प्रगति कर रहा है। मन् १९३८ के बाद प्रमुख रूप से प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी के ही नाटक अभिनीत होते रहे, जिनमें 'स पति माटे' (१९४१ ई०), 'सतानोना वकि' (१९४३ ई०), 'शमुमेलो' (१९४७ ई०), 'सभि पार' (१९४७ ई०), 'सोनाना मूरज' (१९५० ई०) आदि प्रमुख हैं। इसके अतिरिक्त प्रफुल्ल देसाई, जीवनलाल बहानजी ब्रह्मभट्ट, प्राग्जीभाई जडोसा, 'पायल' आदि के नाटक भी खेले गये। प्रफुल्ल देसाई का 'सर्वोदय' (१९५२ ई०) बहुत लोकप्रिय हुआ। मन् १९६५ तक उसकी पाँच सौ से ऊपर रानियाँ हो चुकी थीं।

समाज के संचालकों ने जंग की महामरी (१९००-१ ई०), गुजरात की वाढ (१९२७ ई०), रेल दुर्घटना आदि राष्ट्रीय सफ़टों के समय सर्वेव लम्बी आर्थिक सहायता दी है।

यह एक 'रिपटरी' मडली है। इसके प्राणन में उसके लगभग मो कर्मचारी रहते हैं, जिनके भोजनादि का वहीं प्रबन्ध रहता है। नाटक की मोन-सोनरी स्वयं समाज के ही 'वर्कशाप' में तैयार की जाती है। समाज का मासिक धन्य लगभग २५०००) रु० है। देशी नाटक समाज की रगघाला में ८५० मीटे है। मंच की लम्बाई ३० फुट और गहराई ४० फुट है। इप्यवधो के लिए १८ फुट ऊँचे फलक (फर्लट) प्रमुवत होते हैं।

मुंबई गुजराती नाटक मंडली गणछोडभाई उदयराम के प्रयास से मन् १८७८ में स्थापित गुजराती नाटक मडली से आगे चलकर सन् १८८५ में मुंबई गुजराती नाटक मडली का विकास हुआ, किन्तु अपने स्थिर रूप में वह मन् १८८९ में आई। मन्थापक थे-छोटालाल मूलचंद पटेल और दयाशकर बमन जी इस मडली के प्रमुख भागीदार और निर्देशक थे। "मुंबई गुजराती के प्रमुख कलाकार थे-जयशकर 'मुन्दरी' और बापूलाल नायक। जयशकर प्राय स्त्री-भूमिकाएँ करने थे और 'मोभाग्यमुन्दरी' में नायिका मुन्दरी की भूमिका करने के कारण वे 'मुन्दरी' नाम से विख्यात हो गये। बापूलाल प्राय नायक की भूमिकाओं में उतरने थे।

मडली के प्रमुख नाटककार थे-मूलशंकर मूलाणी। मडली ने उनके 'गजवीज' (१८९१ ई०), 'कुदवाला' (१८९२ ई०), 'मानसिंह अभयसिंह' (१८९३ ई०), 'अजबकुमारी' (१८९५ ई०), 'बामलता', 'सौभाग्यमुन्दरी' आदि नाटक खेले। इसके अतिरिक्त नृसिंह भगवानदास 'विभाकर' का 'स्नेहमरिता', फूलचंद मास्टर का 'मुक्या सावित्री', कुँवरजी नाजर का 'करणमेलो', गणछोडभाई का 'नल दमयंती' (१८९२ ई०) और 'ललितादु लदर्शक' (१८९५) ई०, रमणभाई का 'राईनो पर्वत', कवि 'पायल' का 'लक्ष्मीना लोभे' (१९४५ ई०), चापसी उदेगी का 'आजनी दुनिया' (१९४५ ई०) आदि नाटक भी मचस्य हुए।

अन्य मडलियों की भाँति मुंबई गुजराती का स्वामित्व भी बदलता रहा। सन् १९१४ में इसका पूर्ण स्वामित्व छोटालाल मूलचंद, मन् १९२२ में बापूलाल बी० नायक, सन् १९४५ में शान्तिलाल एन्ड कम्पनी तथा सन् १९४६ में राजनगर थियेटर्स लि० के हाथ में आया। यह अपने समय की अग्रगण्य नाटक मडली मानी जाती थी।

श्री बाँकानेर नृसिंह गौतम नाटक समाज : बाँकानेर आर्यहितवर्षक नाटक मडली के एक सस्यायक ब्रवाडी जयवकलाल रामचन्द्र ने अलग होकर सन् १९०९ में अपनी एक नई नाटक मडली बना ली, जिसका नाम था-श्री बाँकानेर नृसिंह गौतम नाटक समाज। समाज ने नथुराम सुंदरजी शुक्ल-कृत 'वित्त्वमगल उर्फ सूरदास' के अतिरिक्त कई गुजराती नाटक खेले। यह संस्था सन् १९१४ या उसके कुछ आगे तक चलती रही।

श्री आर्यनैतिक नाटक समाज : इस समाज की स्थापना नकुभाई कालूभाई माह ने सन् १९१५ में की थी। वहाँ में वालीवाला विन्टोरिया थियेटर्स का आकर समाज ने अपना 'सती तोरल' (१९१५ ई०) बहुत सफलता के साथ रखा। इसमें हरिहर 'दीवाना' ने जेसल की और मास्टर छोटे ने तोरल की भूमिकाएँ की थी। इसके अनंतर नथुराम सुंदर जी शुक्ल का 'भक्त कवि जयदेव' नाटक मचस्य हुआ। इस नाटक को लिखवाने में लेखक पर दस

हजार २० व्यय हुए थे ।<sup>११०</sup> इनके लिये एक गीत 'यौवन परिमल-मीनी चाल, बहेली जरा नाल' रसकवि रघुनाथ ब्रह्मभट्ट ने लिखा था ।<sup>१११</sup>

इसके अनन्तर रघुनाथ ब्रह्मभट्ट ('पागल' और मुलाणी के सहयोग में) -कृत 'सूयंकुमारी' (१९१६ ई०), परमानन्द मणिगकर बापजवर-कृत 'समग्रहाक' (१९३६ ई०, द्वि०म०) और 'मुनी के दु ली' (१९३८ ई०), मणिलाल 'पागल'-कृत 'रा' माडलिक', 'प्रवासी' (१९३७ ई०) और 'मलगती ममार' (१९३७ ई०), नन्दलाल नकुभाई शाह-कृत 'भावना, वी० ए०' (१९४३ ई०) और 'सबा रपियो' (१९४३ ई०) आदि कई नाटक खेले गये ।<sup>११२</sup>

आर्य नैतिक नाटक समाज सन् १९५५ तक चलता रहा और इस प्रकार लगभग तीन वर्ष तक गुजराती रंगभूमि की निरंतर सेवा करना रहा ।

श्री लक्ष्मीकांत नाटक समाज श्री लक्ष्मीकांत नाटक समाज ने भी आर्यनैतिक नाटक समाज की भांति ही दीर्घकाल तक गुजराती रंगभूमि की सेवा की । इसकी स्थापना सन् १९१८ में श्रीलाल हरमोचिन्द्रदास शाह ने की थी<sup>११३</sup> और यह सन् १९४६ तक चलता रहा । लक्ष्मीकांत ने मणिलाल 'पागल' का 'रा' माडलिक', प्रमोददास दयाराम द्विवेदी के 'मालवपति' (१९२० ई० ८वां स०), 'मायाना रम' (१९२८ ई०, द्वि०म०), 'समुद्रगुप्त' (१९३२ ई०, द्वि०म०), 'मोह-प्रताप' (१९३५ ई०) और 'मकगचायं' प्रफुल्ल बेंगार्ड का 'मात्रनी बात' (१९४९ ई०) आदि अनेक नाटक मंचस्थ किये ।

समय-ममय पर लक्ष्मीकांत के मंचालन में भी परिवर्तन हुआ । इसने म० शाहजहाँ 'घमस' का 'अरब का तिनारा' नामक हिन्दी-ऊर्दू मिश्रित नाटक भी खेला था ।

दोप मंडलियों दीर्घजीवी नहीं हुई । प्रायः दो-एक वर्ष से लेकर पाँच-सात वर्ष के भीतर ही उनका जीवनकाल समाप्त हो गया । इनमें सूर विजय नाटक समाज कुछ अवश्य दीर्घायु हुआ, किन्तु गुजराती नाटकमंडली के रूप में नहीं, हिन्दी नाटक मंडली के रूप में जिसका उल्लेख इसी अध्याय में आगे किया गया है ।

सन् १९३५ के बाद मवाक् चलचित्रों के प्रसार और लोकप्रियता के आगे व्यावसायिक मंडलियाँ फीकी पड़ने लगी और अधिकांश रंगमालाएँ क्रमशः सिनेमा हॉल के रूप में परिणत हो गई ।

व्यावसायिक नाटक मंडलियों की विविध नाट्य-शैली और अभिनय-पद्धति से असंतुष्ट कुछ उत्साही व्यक्तियों ने अव्यावसायिक रंगभूमि की स्थापना की । कुछ समय तक व्यावसायिक मंडलियाँ उन्हें 'अनुभवहीन युवक' कह कर उनका निरस्कार करती रहीं, किन्तु बाद में यह भावना क्रमशः समाप्त हो गई और दोनों एक-दूसरे की पूरक समझी जाने लगी । अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं ने अभिनय, दृश्यबोध, रगदीपन-योजना आदि की दिशा में तो नये प्रयोग किये ही, ऐसे नाटकों की मेलना भी प्रारम्भ किया, जिन्हें व्यावसायिक रंगभूमि पर आधिक सफलता की दृष्टि से खेलना सम्भव न होता ।<sup>११४</sup>

पश्चात् सन् १९०४ से ही अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं ने नाटकाभिनय प्रारम्भ कर दिया, किन्तु उसका विकास सन् १९१५ के बाद हुआ । सन् १९०४ में बडौदा के एफ० एम० मुखोलकर ने 'मजनमुखरी', सन् १९११ में अहमदाबाद के महेन्द्र विलास वलव ने 'अनाथ' और सन् १९१२ में मूरत नागर अमोसियेरान ने भी एक नाटक खेला । सन् १९१५ में बडौदा के नागर एषेन्ज्याय ने 'सयुक्त' और नवसारी के अमेयपर कलव ने 'हरिद्वन्ध' नाटक मंचस्थ किये । इस प्रकार बडौदा, अहमदाबाद, मूरत, रतलाय, नटियाद, वम्बई आदि नगरों में नयी रंगभूमि का क्रमशः प्रसार हो चला । इस समय वम्बई के साहित्य ससद् कलाकेन्द्र, इंडियन नेशनल थियेटर, भारतीय कलाकेन्द्र, रंगभूमि, रंगमंच, गुजराती नाट्य मंडल आदि, अहमदाबाद का रंगमंडल, बडौदा का भारतीय कलाकेन्द्र आदि नाट्य-मण्डल नई रंगभूमि के सर्वश्रेष्ठ में गण्य हैं ।

## (ख) हिन्दी रंगमंच का विकास

(एक) पारसी-हिन्दी रंगमंच : उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध में और बीसवीं शती के पूर्वार्द्ध के तीन दशकों के बीच अनेक पारसी नाटक मंडलियों अथवा उनके अनुकरण पर हिन्दू नाटक मंडलियों का अभ्युदय हुआ और वे कुछ समय तक चल कर, कुछ समय के लिये बन्द होकर और फिर नये स्वामित्व में नया चोला बदल कर अपने अस्तित्व और जीवन का परिचय देती रहीं। ये मंडलियाँ एकान्त रूप से व्यावसायिक थीं और उनका लक्ष्य सभी श्रेणियों के सामाजिकों को गुदगुदा और हँसा कर, उनका मनोरंजन और शिक्षण कर घन और यश का उपार्जन करना था। इस रंगमंच के हिन्दी-नाटकों का स्तर सामान्यतः मिष्ट और उच्चकोटि का है, अतः उन्हें के कुछ सस्ते और अश्लील नाटकों अथवा कॉमिकों में आये आलिगन-चुम्बन के प्रसंगों के कारण समस्त पारसी-हिन्दी नाटकों को मस्ता, अश्लील अथवा असाहित्यिक नहीं कहा जा सकता।

अधिकांश पारसी मंडलियों का जन्म बम्बई में हुआ और उनके नाम अँग्रेजी के थे। उन्होंने बम्बई तथा समस्त उत्तरी भारत में घूम-घूम कर अपने नाटक प्रदर्शित किये और कभी अर्जित की। फलतः जब भी कोई मंडली कहीं भी बननी, उसका नाम अँग्रेजी में रखा जाना और साथ में 'आफ बम्बई' अर्थात् 'बम्बई की' या 'बम्बई वाली' अवश्य जोड़ दिया जाना।<sup>13</sup> बम्बई की पारसी-हिन्दी मंडलियों में प्रमुख बी-विक्टोरिया नाटक मंडली, अल्फ्रेड नाटक मंडली और उसमें टूट कर बनी पारसी अल्फ्रेड नाटक मंडली और न्यू अल्फ्रेड नाटक मंडली, एन्फिन्टन नाटक मंडली, पारसी इम्पीरियल नाटक मंडली, अलेक्जेंड्रा नाटक मंडली, पारसी नाटक मंडली (द्वितीय), कारोनेशन नाटक मंडली आदि। इनमें वे विक्टोरिया (१८७० ई०, स्था०), अल्फ्रेड एन्फिन्टन, (१८७२-७६, सम्पापक कुँवरजी नाडर) कारोनेशन आदि ने बम्बई में स्थायी रंगमालाएँ बनवाई।<sup>14</sup> ये रंगमालाएँ अधिकांश में ग्राट रोड पर बनाई गयी थी, अतः उस क्षेत्र को 'ग्रेट हाउस' (ग्रेट हाउस) के नाम से पुकारा जाने लगा। फोर्ट-क्षेत्र में भी कुछ रंगमालाएँ बनीं, यथा कुँवरजी नाडर द्वारा स्थापित गेष्टी (अब कैपिटल थियेटर), इम्पायर और नावेल्टी थियेटर आदि।

नावेल्टी को तोड़ कर मिट्टी आफ बाम्बे विन्डिग्स क० लि० ने एक्मेल्लियर थियेटर बनाया, जिसका उद्घाटन तत्कालीन वायसराय लार्ड मिण्टो ने सन् १९०९ में किया। बाद में सन् १९११-१२ में यह छविगृह बन गया और अन्ततः यह जमशेदजी मादन के स्वामित्व में आ गया। अब इस जगह एक नौमजिदा भवन और छविगृह बन गया है।<sup>15</sup> इसके अनिर्गुण मादुगा, बम्बई में आर्टिलरी थियेटर तथा अपोलो बन्दर पर अपोलो थियेटर की स्थापना हुई।

विक्टोरिया के सुरसेद जी वालीवाला के स्वामित्व में आने पर उसने एक दूसरी रंगमाला भी बनवायी, जिसका नाम था बालीवाला थियेटर। न्यू अल्फ्रेड के स्वामी माणिकजी जीवनजी मास्टर ने अहमदाबाद में 'मास्टर थियेटर' के नाम से भी एक रंगमाला बनाई थी।<sup>16</sup>

अधिकांश रंगमालाओं में कलाकारों और सिस्त्रियों के रहने, भोजन आदि का और सीन-मीनरी तथा अन्य रंगोपकरण रखने के लिये गोदामों का प्रबन्ध रहता था।

विक्टोरिया नाटक मंडली : यद्यपि कुछ विद्वानों के मतानुसार इस मंडली की स्थापना सन् १८६२ में हुई थी,<sup>17</sup> किन्तु डा० टी० जी० व्याम के अनुसार इसकी स्थापना केसुबह कावराजी ने सन् १८६७ में की थी। सन् १८६८ में यह व्यावसायिक रूप में सामने आई। इस मंडली के चार मालिक हुए : दादाभाई रतनजी ठूठी, फरामजी गुस्तादजी दलोळ, कावसजी नमरवानजी कोहिदारू तथा होरमस जी मोदी। बाद में मंडली के बाल-कलाकार धुरोदजी मेहरवानजी वालीवाला सन् १८७० में इस मंडली के पूर्ण स्वामी बन गये और यह मंडली

उन्ही के नाम पर 'बालीबाला विक्टोरिया नाटक मंडली' के नाम से विख्यात हो गई। यह उनके स्वामित्व में सन् १९१४ तक बनी रही।<sup>१००</sup>

विक्टोरिया नाटक मंडली ने प्रारम्भ में गुजराती के नाटक सेले, बिल्कु क्रमशः उर्दू और हिन्दी के नाटक खेलने की ओर प्रवृत्त हुई। विक्टोरिया ने प्रथम उर्दू नाटक 'खरखरीद खुशी' सन् १८७१ में खेला, जो एदलजी खोरी ने गुजराती नाटक 'मोनाना भूली खोरोद' का अनुवाद था। इसके अनन्तर यह अपने हिन्दी-उर्दू नाटकों के साथ सन् १८७२ में हैदराबाद के दीवान साह्यार जगवहादुर के निमन्त्रण पर हैदराबाद गई।<sup>१०१</sup> विक्टोरिया के पहले हिन्दी नाटककार थे—नसरवानजी यानमाह्व 'अग्राम', जिन्होंने 'गोपीबन्ध', 'लला-मजनू', 'शकुन्तला', 'हानिमताई', 'मोहनारानी', 'पद्मावन', 'चन्द्रावली', 'वेनजीर-खदरेमुनीर' आदि कई हिन्दी मनीष-नाटक छैलवटाऊ—(अपरा) लिखे। विक्टोरिया ने अपने दिल्ली के दौरे में 'आग्राम' का मनीष नाटक 'गोपीबन्ध' पहले पहल सन् १८७४ में प्रस्तुत किया।<sup>१०२</sup> विक्टोरिया ने 'अग्राम' के मनीष नाटक 'शकुन्तला' का प्रदर्शन सन् १८७५ में बनारस के नाचघर में किया।<sup>१०३</sup> इसी को देख कर भारतेन्दु हरिश्चन्द्र आदि विद्वान एवं नाट्यानुशासी रंगशाला में उठ कर चले गये थे। विक्टोरिया के दूसरे नाटककार थे—बिनायक प्रसाद 'तालिब', जिन्होंने 'सत्य हरिश्चन्द्र' (१८८४ ई०), 'गोपीबन्ध', 'रामायण', 'विक्रम-विलास' और 'कनकतारा' नाटकों की रचना की।

सन् १८८५ में विक्टोरिया तालिब के 'हरिश्चन्द्र' को लेकर रंगून (बर्मा) और इंग्लैंड भी गई थी।<sup>१०४</sup>

सन् १९११ में भारत-सम्राट् जार्ज पंचम तथा महारानी मेरी के दिल्ली दख्खान के समय देव की अनेक नाटक मंडलियों के साथ बालीबाला विक्टोरिया भी दिल्ली गई। मंडली की नायिका के दिल्ली जाने से मना कर देने पर १३-वर्षीया नेत्र बानु डी० पराम उनके मुन्नीवाई को उमरी जगह नियुक्त कर दिया गया। मुन्नीवाई ने अपने सबाद-कीमल एवं भावपूर्ण अभिनय के द्वारा सभी सामाजिकों को रस-विभोर कर दिया। सम्राट् जार्ज पंचम ने प्रसन्न होकर मुन्नीवाई को स्वर्ण-पदक प्रदान किया।<sup>१०५</sup>

दिल्ली में निरन्तर ६ माह तक नाट्य-प्रदर्शन के उपरान्त मंडली कलकत्ता, रंगून, सिंगापुर, मद्रास, मँसूर, हैदराबाद आदि स्थानों का अपना दौरा समाप्त कर सन् १९१३ में बम्बई वापस लौटी। मंडली के स्वामी खुरोद जी मेहरवानजी बालीबाला ने रंगून जाने के पूर्व मुन्नीवाई को अपनी दत्तक पुत्री बना लिया और ३ मई, १९१२ को न्यायालय में रजिस्ट्री करा ली।<sup>१०६</sup> मंडली के बम्बई लौटने पर खुरोद जी का निधन हो गया, फलन सन् १९१५ में बालीबाला विक्टोरिया के तत्कालीन निदेशक हुरमसजी ताखार ने मंडली को खरीद लिया। मंडली ने पुन कलकत्ता, रंगून, कोलम्बो तथा हैदराबाद की यात्रा की, बिल्कु हैदराबाद में सन् १९२१ में हुरमसजी का स्वर्णवास हो जाने के कारण मंडली बम्बई लौट गई।<sup>१०७</sup>

युगलकिशोर 'पुष्प' के अनुसार '१९२३ ई० में बालीबाला नाटक कम्पनी मदा के लिए समाप्त हो गई',<sup>१०८</sup> किन्तु तथ्य यह है कि सन् १९२२ में यह मंडली जहाँगीर आदरजी मास्टर के स्वामित्व में चली गई और तालिब के 'हरिश्चन्द्र', 'विक्रमविलास' आदि नाटक खेलती रही,<sup>१०९</sup> अतः मंडली के सन् १९२३ में समाप्त होने की बात सिद्ध नहीं होती।

हिन्दी नाटक (मंडली) .<sup>११०</sup> विक्टोरिया नाटक मंडली ने पृथक् होकर शहाबाई रतन जी कूँटी ने हिन्दी नाटक मंडली की स्थापना की, जिसके वे निदेशक भी थे। मंडली ने ग्राट् रोड पर मुस्लिम कनिश्ठान के सामने एक ऐसा थियेटर बनवाया, जिसे वे २४ घण्टे के भीतर उठा कर कहीं भी ले जा सकते थे।

इस मंडली ने 'वेनजीर-खदरेमुनीर' तथा कावरा जी के 'फरेदुम' का प्रदर्शन किया, किन्तु असफल हो जाने से सन् १८७३ में यह बन्द हो गई।

गणपतराम पेंडर इस मंडली के रसमन्त्राकार थे।

ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक मंडली :<sup>१८</sup> ठूँठी की माँन दादामाई पटेल ने विक्टोरिया ने अलग होने के बाद सन् १८७१ (ई० डी० जी० व्यास के मजानुगार १८७४-७५ ई०) में ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक मंडली की नींव रखी। इसका उद्घाटन 'इंदरसभा' से हुआ, जिसका प्रयोग एन्टिस्टन थियेटर में हुआ। पटेल ने स्वयं गुलकाम और नवनिर्मुक्त चार गायिकाओं ने परियों का गान किया।

सन् १८७६ से पटेल ने यात्राएँ प्रारम्भ की और वे मंडली को लेकर मंगूर, मद्रास और हैदराबाद गये। मंगूर में 'इंदरसभा' और 'गुलकामली' तथा मद्रास में 'सुकुन्तला' का प्रदर्शन किया गया। हैदराबाद में पटेल के अल्पसंख्यक हो जाने के कारण मंडली बम्बई वापस लौट आई, जहाँ ३२ वर्ष की अवधि में ही उनकी मृत्यु हो गई।

उदयनगर मंडली के कलाकारों ने भागीदारी में मंडली चलाई, किन्तु मंडली की मद्रास और बंगलौर की यात्रा के बाद वह टूट गई। अंतिम मंचस्थ नाटक था—'वेनजीर-बदरेमुनीर'।

इम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मंडली :<sup>१९</sup> विक्टोरिया के कलाकार जहाँगीर पेस्टनजी खन्ना ने भी विक्टोरिया से अलग होकर सन १८७७ (ई० व्यास के अनुसार १८७८ ई०, जो उचित नहीं प्रतीत होता) में एक मंडली बनाई जिसका नाम था—इम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मंडली।

इस मंडली ने सर्वप्रथम 'इन्दरसभा' (१८७७ ई०) का मंचन किया, जिसके परदे और सीनरी पेस्टनजी खुरोदेजी माइन ने तैयार की। इसमें कावसजी खटाऊ ने गुलकाम, कावसजी खल्लर ने लाल देव तथा काऊ हांडो ने राजा इन्दर की भूमिकाएँ कीं। नसरवानजी सरकारी और दोराबजी सधीनवाला क्रमशः सच्चरणी तथा पुष्कराज परी बने। मंडली ने जिन अन्य संगीतकों के प्रयोग किये, उनमें प्रमुख थे—'छैलबटाऊ-मोहनाराती', लैला-मजनूँ, 'गुलकामली', 'अलीबाबा चालीस चोर' आदि। जेम्सपियर-पेरिक्लिय' के उर्दू-बहुल हिन्दी-रूपान्तर 'शुदावाद' (१८७८ ई०) को भी मंडली ने रखा।

इन सभी नाटकों में कावसजी खटाऊ नायक और नसरवान जी सरकारी नायिका के रूप में अवतरित हुए। कावसजी के साथ मिस मेरी फ्रैटन के उत्तरने पर मंडली चमक उठी।

मंडली ने मेरठ, लाहौर आदि कई नगरों की यात्राएँ कीं। अन्ततः पहुँच कर मंडली बन्द हो गई।

अल्फ्रेड नाटक मंडली : अल्फ्रेड नाटक मंडली की संस्थापना कावसजी पालनजी खटाऊ ने सन् १८७१ में की थी।<sup>२०</sup>

इस मंडली में खटाऊ के अतिरिक्त दो अन्य भागीदार भी थे—भागिकजी जीवनजी मास्टर और मुहम्मद अली बोरा। सन् १८९० में इन भागीदारों में फूट पड़ जाने से दो पृथक् मंडलियाँ बन गई—खटाऊ के हाथ में पुरानी अल्फ्रेड बनी रही और शेष भागीदारों ने मिल कर न्यू अल्फ्रेड नाटक मंडली के नाम से एक नई मंडली की

<sup>२१</sup> अल्फ्रेड नाटक मंडली का जन्म १८७१ में हुआ, किन्तु डॉ० चन्द्रलाल दुबे के अनुसार इनके मूल संस्थापक थे—खुरोदेजी बापासीला, भागिकजी जीवनजी मास्टर तथा फराखजी जोशी। कुछ समय बाद चल कर मंडली थियेटर पड़ गई, अतः सन् १८७७ में मिस मेरी फ्रैटन को साथ लेकर जब कावसजी पालनजी खटाऊ दिल्ली से बम्बई आये, तो मंडली से उन्होंने दिनों जूड़े नानामाई स्वतन्त्रजी रापोना की आर्थिक सहायता पाकर खटाऊ के योगदान ने इस मंडली को एक नया जीवन दिया। इस मंडली ने दिल्ली में सन् १८८१ में 'बन्दाबली', बम्बई में सन् १८८३ में 'हरिश्चन्द्र' तथा लाहौर में सन् १८८४ में भी 'हरिश्चन्द्र' नाटक रखा। सन् १८८४ में ही रापोना ने इस मंडली में तीन भागीदार बनाये—भागिक जी जीवनजी मास्टर, कावसजी पालनजी खटाऊ तथा मुहम्मद अलीबोरा। (डॉ० चन्द्रलाल दुबे, 'हिन्दी रंगमंच का इतिहास', पृ० ८०-८३)

इसी वर्ष सोराबजी बोरा इसके निदेशक बने, जिनके मार्ग-दर्शन में मंडली का वास्तविक हुआ।

इस प्रकार विविध परस्पर विरोधी दोहने वाले तथ्यों का उर्ध्वगत समाहार हो जाता है।—लेखक

स्थापना की, जिसका उल्लेख इसी अध्याय में पहले किया जा चुका है ।

पारसी थलफेड (थुरानी थलफेड) के निर्देशक थे—अमृतकेशव नायक और न्यू थलफेड के सोरावजी फामजी ओप्रा । दोनों ही हिन्दी रंगमंच के पुरस्कर्ता और अनन्य भक्त थे । उन्होंने हिन्दी नाटककारों को तो हिन्दी नाटक लिखने को प्रोत्साहित किया ही, उन्हें नाटककार भी उनकी प्रेरणा से हिन्दी में नाटक लिखने लगे । भाषा 'ह्रस्व' और 'बेताब' अमृतकेशव के हिन्दी-ज्ञान और कुशल निर्देशन के कारण उनका बड़ा सम्मान करते थे । अमृतलाल लेखकों की पाठ्यलिपि देख कर उन्हें निरन्तर सञ्चोधन करने की प्रेरणा देते रहते थे और यदि कोई नाटक उनकी पसन्द के अनुकूल नहीं होना था, तो वे उसे फाट भी दिया करते थे । अमृतकेशव स्वयं एक अच्छे कवि और गायक भी थे तथा उनके बनाए कई नाट्यगीत बहुत लोकप्रिय हुए, यथा 'परदेसी सोंयां नेहा लगायो, दुख दे गयो' ('बाहीदे नाज', १९०४ ई०), 'काहे की रार मचाई रे कन्हूई', 'प्यारे, परदेस न जाओ रे ओ साजना ।' ('बग्गे-फानी', १९०० ई०), 'सर पर गाबर घर कर भगगामिनी झरराती आये' ('चन्द्रावली', १९०१ ई०) आदि ।

अमृतकेशव ने पारसी थलफेड में न केवल नाटकों का निर्देशन किया, प्रायः वे संगीत भी देते थे और स्वयं पुरुष-पात्रों भूमिकाएँ भी करते थे । 'अहसन' के 'खूने नाहक' (१८९५ ई०) में जोहरसिन्हा, आगा हथ के 'मुरीदे शक' (१८९९ ई०) में हमीदा आदि की उनकी स्त्री-भूमिकाएँ बहुत सफल रही । इस मंडली में मा० मोहन, बल्लभ केशव नायक, रामलाल थल्लभ, पुरुषोत्तम नायक, आदि पुरुष-कलाकार भी स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे । इनके अनिश्चित इस मंडली में कुछ महिलाएँ भी काम करने लगी थी, जिनमें प्रमुख हैं : मेरी फीटन (बाद में कावसजी खटाऊ की पत्नी), ज़ोहरा, मिम मोहर आदि ।

पुरुष-कलाकार थे अमृतकेशव नायक, जोसेफ डेविड, कावसजी खटाऊ, अता मोहम्मद, पन्नालाल, फरामजी चौकसी, महबूब, मु० इस्मत अली, आदि ।

सन् १९०४ में अमृतकेशव रंगमंच देकर मंडली की सेवा से पृथक् हो गये ।

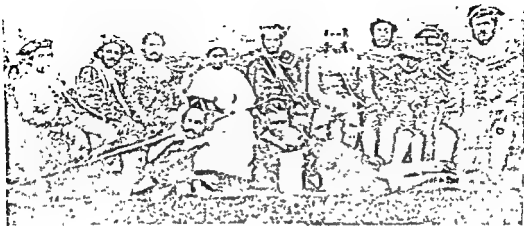
अमृतकेशव ने न केवल पारसी थलफेड को, बल्कि काशी की नगरी नाट्यकला-संगीत प्रवर्तक मंडली की भी भारतेन्दु के नाटक (सम्बन्ध 'सत्य हरिश्चन्द्र') का प्रयोग करने में अपने कुशल निर्देशन का लाभ दिया था ।<sup>111</sup> जुलाई, १९०७ में अल्प वय में ही उनकी मृत्यु हो गई ।

सोरावजी स्वयं उच्चकोटि के हास्य-अभिनेता (कमेडियन) थे और प्रायः नाट्य-निर्देशन के साथ स्वयं भी मंच पर उतरते थे । 'खूबसूरत बला' (रथ) में खैरसल्लाह की, 'चलता पुर्जा' (अहसन) में सिकन्दरता की और 'वीर अभिमन्यू' (राघवेश्याम) में राजाबहादुर की उनकी भूमिकाएँ अद्वितीय मानी जाती रही हैं ।

पारसी थलफेड का 'ज़हरी साँप' (१९०६ ई०) और न्यू थलफेड का 'खूबसूरत बला' (१९०७ ई०) बहुत लोकप्रिय हुए और बेताब तथा हथ सर्वप्रिय नाटककार बन गये । 'खूबसूरत बला' की देख कर राघवेश्याम कथा-वाचक को नाटक लिखने की प्रेरणा प्राप्त हुई ।<sup>112</sup> राघवेश्याम का प्रथम नाटक 'वीर अभिमन्यू' ४ फरवरी, १९१९ को न्यू थलफेड द्वारा दिल्ली में मेला गया । सोरावजी ओप्रा और उनके सहायक और बाद में निर्देशक भोगीलाल के मंडली से पृथक् होने पर सन् १९२४ में स्वयं राघवेश्याम कथावाचक न्यू थलफेड के निर्देशक बने और सन् १९३० तक वही बने रहे ।<sup>113</sup> उस समय उन्हें ७५० रु० मासिक वेतन मिलता था ।<sup>114</sup> उनके काग़े-फाग और निर्देशन में उनके सात नाटक खेले गये : 'परिवर्तन' (१९२५ ई०), 'मशरिकी' हूर (१९२६ ई०), 'श्रीकृष्णवतार' (१९२६ ई०), 'रामायणी-मंगल' (१९२७ ई०), 'श्रवणकुमार' (१९२८ ई०), 'ईश्वर-भक्ति' (१९२९ ई०) और 'द्रौपदी-स्वयंवर' (१९२९ ई०) ।

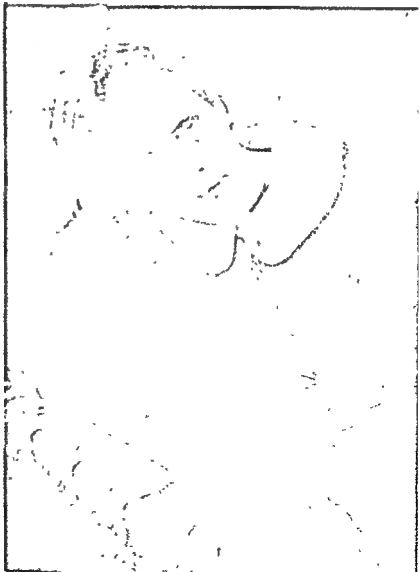
राघवेश्याम कथावाचक की अपने समय के सभी प्रमुख नेताओं का प्रेम, विश्वास और सम्मान प्राप्त था । ५० मदनमोहन मालवीय दो बार उनका नाटक 'प्रह्लाद' देखने आये । इन्द्र विद्यावाचस्पति ने उनके 'श्रवणकुमार'

पारसी-हिन्दी  
रंगमंच के  
दो चित्र



(के० टी०  
देवगुप्त के  
रंगमंच से)

ऊपर एन्फिस्टन ड्रामेटिक क्लब  
(स्थापित १८६० ई० या  
पूर्व) का कलाकार-दल ।  
एन्फिस्टन कालेज, बंबई  
के पारसी-छात्रों के इस दल  
में ही कुँअर जी नाजर के  
नेतृत्व में सन १८६१ में  
एन्फिस्टन नाट्य मण्डली  
की स्थापना की ।



नीचे : 'हेमलेट' की मृषिका में  
मोडराज मोरी



(१९२८ ई०) का और पं० मोती लाल नेहरू ने उनके 'ईश्वर-भक्ति' नाटक का उद्घाटन भी किया था ।<sup>11</sup>

न्यू अल्फ्रेड अपने हिन्दी नाटक लेकर बम्बई के बाहर समस्त उत्तरी भारत का दौरा किया करती थी । जिन नगरों में वह अपने खेल दिखाया करती थी, वे हैं—मध्य प्रदेश का इन्दौर, राजस्थान का जयपुर, केन्द्र-शासित दिल्ली, उत्तर प्रदेश के बरेली, कानपुर, लखनऊ, बनारस, आगरा, मथुरा, आदि, अविभाजित पंजाब के लुधियाना, जालन्धर, अमृतसर और लाहौर तथा सीमाप्रान्त का पेनावर । इसके अतिरिक्त वह अलीगढ़, मेरठ, मुजफ्फरनगर, सहारनपुर और मुरादाबाद की प्रदर्शनियों में भी अपना मँडवा लगाया करती थी ।

सन् १९२४ में न्यू अल्फ्रेड का स्वामित्व बदला और वह उसके पूर्ववत् व्यवस्थापक माणिकदास केवलसारा तथा दो अन्य व्यक्तियों फामरोज करेजिया तथा मेह्रखानजी कापडिया के हाथ में आ गई ।<sup>12</sup> भोगीलाल इस नये प्रबन्ध की मंडली के स्थायी निदेशक बने, किन्तु मालिकों से मतभेद हो जाने के कारण उन्हें रमागन दे देना पड़ा ।<sup>13</sup> इसी के बाद राधेश्याम कथावाचक मंडली के निदेशक नियुक्त हुए । मंडली में कोई भी स्त्री नौकर नहीं रखी जाती थी और पुरुष ही स्त्रियों का अभिनय किया करते थे । स्त्री-भूमिकाएँ करने वाले पुरुषरात्रों में प्रमुख थे—मास्टर नितार, भोगीलाल, फिदाहुसेन (प्रेमसंकर 'नरमी'), नर्मदाशंकर, जयप्राप्त नायक, जयवानदास नायक आदि, किन्तु राधेश्याम कथावाचक के मंडली से पृथक् हो जाने के उपरांत स्त्रियाँ भी नौकर रखी जाने लगी ।<sup>14</sup> नाटकों और उनके उपस्थापन का स्तर गिर जाने से मंडली को धाटा होने लगा और अन्त में सन् १९३२ में वह बग्न हो गई ।<sup>15</sup> डॉ० विद्यावती नन्न के अनुसार यह मंडली १९३६ में बन्द हुई और उसके अगले वर्ष पुनः चालू होकर पुनः अन्तिम रूप से बन्द हो गई ।<sup>16</sup>

पारसी अल्फ्रेड की स्थिति बिगड़ जाने पर कलकत्ते के मादन पियेटर्स लि० ने उसे सन् १९१८ में खरीद लिया । सन् १९२० में इसने 'वेताब-गणेशगन्ध' का कलकत्ते में मचन किया । सन् १९२७ से १९३२ ई० के बीच इस मंडली ने 'हथ' के 'आँख का नया' और 'दिल की प्यास' तथा वेताब के 'कृष्ण-मुद्रा' नाटकों को कलकत्ते में प्रस्तुत किया ।

एल्फिस्टन नाटक मंडली : उपर्युक्त दोनों मंडलियों—विक्टोरिया और अल्फ्रेड के बहुत पहले ही, सन् १८६१ में एल्फिस्टन नाटक मंडली की स्थापना कुँवरजी नाज़र ने की थी । स्थापना की दृष्टि से इसका स्थान सर्वप्रथम है, किन्तु हिन्दी नाटकों के उपस्थापन की दृष्टि से इसका स्थान गौण है । बम्बई में रहते इस मंडली ने केवल 'नूरजहाँ' नामक नाटक हिन्दी में खेला, किन्तु जमशेदजी मादन के स्वामित्व में इसके कलकत्ता चले जाने पर आग्रा 'हथ' का 'धर्मी बालक याने गरीब की दुनिया' और गिरीशचन्द्र घोष के बैंगला नाटक 'नल-दमयन्ती' का हिन्दी अनुवाद केला ।<sup>17</sup>

एल्फिस्टन की सुदरी अभिनेत्री शरीफा पर मुग्ध होकर चरखारी के महाराजा अरिमर्दन सिंह ने मादन पियेटर्स से उक्त मंडली को सन् १९३० या इससे कुछ पूर्व तीन लाख रुपये में खरीद लिया और उसका नाम रखा—'कोरथियन नाटक मंडली', किन्तु मंडली के कलाकारों के बहुत तंग करने पर महाराजा ने उक्त मंडली मादन पियेटर्स को वापस लौटा दी । कोरथियन द्वारा मु० नन्न का 'प्रेमी बालक' ('वीर बाळक' का दूसरा भाग) और हथ के नाटक खेले गये । यह सन् १९३५ में बन्द हो गई ।

पारसी इम्प्रेस नाटक मंडली (१८७९ ई०) : इम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मंडली के बन्द होने पर जहाँगीरजी खभाता ने पारसी इम्प्रेस नाटक मंडली की स्थापना सन् १८७९ के लगभग की । इस मंडली का प्रथम नाटक 'छुदादा' और दूसरा नाटक 'अलीबाबा' था । आर्थिक दृष्टि से सफल न होने पर भी दोनों नाटक बहुचर्चित हुए । इसके उपरान्त इस मंडली ने इन्दौर, मद्रास, रतलाम, इलाहाबाद, भिर्जपुर, चुनार, बनारस, डमराव, दानापुर पटना तथा गया की नाट्य-यात्राएँ की ।

पारसी नाटक मंडली (१९०३ ई०) : पारसी नाटक मंडली 'भागीदारी' की कम्पनी के नाम से भी प्रसिद्ध थी, क्योंकि इसके चार भागीदार थे—सेठ फरमजी अय्यू सेठ रतनलाल अय्यू, सेठ दादाभाई मिस्री तथा सेठ वजा। जमादार की नाटक मंडली की स्थिति बिगड़ जाने पर प० नारायण प्रसाद 'बेताब' ने इस नाटक मंडली में सम्मिलित होकर नौकरी कर ली। इस मंडली द्वारा 'बेताब-कुत' 'कसौटी' (१९०३ ई०, ब्रेडला हॉल, लाहौर), 'मीठा जहर' (१९०५ ई०, विक्टोरिया थियेटर, बम्बई), 'जहरी साँप' (१९०६ ई०, विक्टोरिया थियेटर, बम्बई) तथा 'अमृत' (१९०८ ई०, कारोनेशन थियेटर, बम्बई) नाटक सफलतापूर्वक मंचस्थ किये।

प्रारम्भ में इस मंडली के निर्देशक थे—कैवलाल नायक, किन्तु सन् १९०४ में पारसी अल्फ्रेड से पृथक् होकर अमृतकेशव नायक इस मंडली में निर्देशक होकर आ गये। 'मीठा जहर' तथा 'जहरी साँप' का निर्देशन उन्होंने ही किया।

'कसौटी' में नायिका दिलवर का नाम मिस पुतली ने, 'मीठा जहर' में नायिका हबीबा की भूमिका प्रारम्भ में नरोत्तम ने और बाद में सन् १९०७ से मिस गौहर ने तथा 'जहरी साँप' की प्रमुख पात्री खुरशीद की भूमिका पुष्पोत्तम नायक ने की।

जुलाई, १९०७ में अमृतलाल केशव नायक की मृत्यु हो जाने पर 'बेताब' के नये नाटक का नाम 'अमृत' रखा गया, जिसका निर्देशन कल्लभ केशव नायक ने किया।

सम्भवतः इसी नाटक के अनंतर 'बेताब' इस मंडली से पृथक् होकर पारसी अल्फ्रेड में चले गये।

पारसी इम्पीरियल नाटक मंडली : पर्याप्त सामग्री के अभाव में यह बताना कठिन है कि इस नाटक मंडली की स्थापना कब और किसने की। सन् १९१३ ई० से १९२० ई० के बीच जोसेफ डेविड के उपस्थापकत्व में पारसी इम्पीरियल ने 'एसियाई सितारा', 'बाग़ ईरान', 'खाकी पुतला', 'कौमी खिलेर', 'बिराटपर्व' आदि जूहू-हिन्दी के नाटक खेले।<sup>11</sup> इस मंडली की भी कलकत्ते के मादन थियेटरस लि० ने खरीद लिया<sup>12</sup> और तदुपरान्त 'गम्स' लल्लनवी का 'तलवार का घनी' नाटक खेला।<sup>13</sup>

अलेक्जेंड्रा नाटक मंडली : जलन्त मार्गी के अनुसार इस मंडली के मूल संस्थापक थे—मुहम्मद सेठ और हबीब सेठ।<sup>14</sup> जोसेफ डेविड के हाथ में जाने पर मंडली ने मु० नैयर-कुत 'वसन' का अभिनय सन् १९२२ ई० में किया। यह नाटक राष्ट्रीय भावनाओं से ओत-प्रोत होने के कारण बहुत लोकप्रिय हुआ। इसके गीत भी बड़े मर्मस्पर्शी थे, जो युवकों को ब्रिटिश सरकार के प्रति रीप से भर देते थे। फलस्वरूप उसे सरकार का कोपभाजन बनना पड़ा।<sup>15</sup> इस दुष्टि से अलेक्जेंड्रा का वही स्थान है, जो बंगला में राष्ट्रीय नाटकों का पुरस्कार करने के लिए ग्रेट नेशनल थियेटर की ओर मराठी में महाराष्ट्र नाटक मंडली की प्राप्त है।

बम्बई की अन्य मंडलियाँ : बम्बई में जम्मी अन्य नाटक मंडलियों में प्रमुख हैं : पारसी रिपन नाटक मंडली, कारोनेशन नाटक मंडली, पारसी मिनर्वा नाटक मंडली, आदि।

मेहरजी सर्वेयर द्वारा स्थापित पारसी रिपन नाटक मंडली ने 'खून का खून', 'कलियुग' आदि नाटक खेले। इसने भारत के विभिन्न नगरों के अतिरिक्त लका, बर्मा और सिंगापुर की भी यात्राएँ की थी। महबूब की कारोनेशन नाटक मंडली ने 'हालिब' का 'कनकतारा' मंचस्थ किया था। पारसी मिनर्वा नाटक मंडली ने मु० 'दिल' का 'लैला-मजनू' (१९२६ ई०) खेला था।

कुछ विद्वानों ने यह मत व्यक्त किया है कि सेठ पैरटन जी फ़ारमजी ने सन् १८७० के आस-पास 'ओरिजिनल थियेट्रिकल कम्पनी' स्थापित की थी।<sup>16</sup> यह मत आशंक है, क्योंकि ओरिजिनल थियेट्रिकल कम्पनी नाम की कोई मंडली न थी। मंडली का वास्तविक नाम था—ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक मंडली, जिसके संस्थापक दादा भाई सोरावजी पटेल थे। पटेल ने इसकी स्थापना सन् १८७४-७५ के लगभग (सन् १८७० में नहीं) की थी और उनकी मृत्यु

(१८७६ ई०) के अनंतर ओरिजिनल विक्टोरिया के एक कलाकार पेस्टनजी फरामजी मादन उसके मालिक बने । हिन्दी नाटक खेलने वाली सर्वप्रथम नाटकमंडली विक्टोरिया नाटक मंडली थी, जिसकी स्थापना सन् १८६७ में हुई थी ।

कलकत्ते का मादन थियेटर्स लि० एव अन्य : बर्बई का यह नाट्य-आन्दोलन, न्यू अल्फ्रेड को छोड़कर, बीसवीं शती के तीसरे दशक में सिधिल पड़ने लगा था, अब कलकत्ते के मादन थियेटर्स लि० ने (जमशेद जे० एफ० मादन जिसके स्वामी थे) बर्बई की पारसी अल्फ्रेड, एरिफस्टन, पारसी इंपीरियल आदि कई नाटक मंडलियों को खरीद कर कलकत्ते को नाट्य-आन्दोलन का केन्द्र बनाया । जमशेद जी ने ५, घर्मतल्ला ( कलकत्ते ) में कोर्रियियन थियेटर की स्थापना की, जिसे आजकल 'आपेरा सिनेमा' कहते हैं । 'वेताव', 'हृथ', तुलसीदास 'गैदा', हरिकृष्ण 'जीहर' आदि अनेक नाटककार कलकत्ते पहुँच गये और मादन थियेटर्स के लिए नाटक लिखने लगे । राधेश्याम कथावाचक भी सन् १९३१ में मादन थियेटर्स में आये और सिने लेखक नाटककार के रूप में उससे संबद्ध हो गये ।<sup>१०८</sup>

मादन थियेटर्स ने बाद में देन भर में अनेक सिनेमाघर खोले, जिनकी कुल संख्या १५० के लगभग थी । कुछ चलचित्र भी बनाये, जिनमें आग्रा 'हृथ' का 'शीरी-फरहाद' (१९३१ ई०),<sup>१०९</sup> राधेश्याम कथावाचक का 'शकुन्तला' संगीतक (१९३१ ई०)<sup>११०</sup> तथा 'लैला-मजनू'<sup>१११</sup> सफल चित्र थे । इन चलचित्रों के प्रेमी-युगलों की भूमिकाएँ मुकठ मा० निसार तथा कोकिलकडी मिस जहाँआरा कज्जन ने की थी । अकेले 'शीरी-फरहाद' में बयालीस गीत रचे गये थे ।<sup>११२</sup>

मादन थियेटर्स की नाटक मंडलियों के अनिरिक्त कुछ अन्य मंडलियों का भी पता चला है, जिनमें पंजाब की एक नाटक मंडली थी, जिसकी स्वामिनी थी-रहमजान । रहमजान की मंडली का नाम था-'रायल थियेट्रिकल कम्पनी आफ बम्बई' । इस मंडली के 'महाभारत' में रहमजान स्वयं दुर्षण की पुरुष-भूमिका किया करती थी । पारसी रंगमंच पर स्त्री द्वारा पुरुष-भूमिका का (छद्मवेग को छोड़कर) यह अपने ढंग का अकेला दृष्टांत है ।<sup>११३</sup>

बर्बई और कलकत्ते के पारसी-हिन्दी रंगमंच ने हिन्दी रंगमंच के विकास में अभूत-पूर्व योगदान दिया । कलकत्ते में हिन्दी रंगमंच 'मूललाइट थियेटर' के रूप में सन् (१९६९) के प्रारंभ तक जीवित रहा । इस रंगमंच ने हिन्दी नाटकों को न केवल रंगभूमि प्रदान की, वरन् यह भी निश्चय कर दिया कि हिन्दी नाटकों को व्यावसायिक आधार पर सफलता के साथ खेला जा सकता है ।

हिन्दी रंगमंच का पुरस्कार करने में देश की जिन अन्य नाटक मंडलियों ने योग दिया है, उनमें काठियावाड़ के सूर विजय नाटक समाज, मेरठ की व्याकुल भारत नाटक मंडली लि०, कानपुर की रामहाल नाटक मंडली और नरसी थियेट्रिकल कम्पनी के नाम उल्लेखनीय हैं ।

सूर विजय नाटक समाज : गुजराती रंगमंच के प्रसिद्ध नट लवजी भाई मयासंकर त्रिवेदी ने मूरत में दुर्लभराम जटाशंकर रावल के साथ मिलकर पन्द्रह हजार रुपये की पूँजी से 'सूर विजय नाटक समाज' की स्थापना सन् १९१४ ई० में की । लवजी को वीरकानेर नृसिंह गौतम नाटक समाज द्वारा अभिनीत 'विल्वमगल उर्फ मूरदास' में सूरदास की भूमिका से काफी प्रसिद्धि प्राप्त हुई, अतः उन्होंने अपनी मंडली का नाम 'सूर विजय नाटक समाज' रखा ।

सूर विजय ने सर्वप्रथम गुजराती के दो नाटक खेले-चंद्रलाल मेहता-कृत 'शुकजयंती उर्फ इद्रगर्वस्तन' और नथुराम सुंदर जी शुक्ल-कृत 'विल्वमगल उर्फ मूरदास' । इनके बाद नथुराम से ही उनके नाटक का हिन्दी अनुवाद करा कर इंदौर होने हुए वह दिल्ली आ गया ।<sup>११४</sup> दिल्ली के बाद उसका दूसरा बड़ा मुकाम था-बरेली । हिन्दी-क्षेत्र में, विशेषकर उत्तरप्रदेश, बिहार और पंजाब में आकर सूर विजय ने 'सूरदास' के अनिरिक्त ५० राधेश्याम कथावाचक के 'धवणकुमार' और 'उषा-अनिरुद्ध', मु० किशनचंद 'जेवा' के 'मीता-वनवास', 'गयावनरण' और

‘महात्मा बिदुर’,<sup>१०</sup> हरिश्चंद्र उपाध्याय के ‘काशी-दर्शन’ और ‘काशी विश्वनाथ’<sup>११</sup>, ‘सत कबीर’, ‘मीराबाई’, ‘सम्राट अंतोर्क’ आदि नाटक हिन्दी में खेले ।

‘गणवतारण’ में भगीरथ के अभिनय में प्रभावित होकर जयपुर के महाराजा ने दो सौ रुपये मासिक<sup>१२</sup> आजीवन पेंशन बांटी दी । लोकमान्य तिलक ने ‘सूरदास’ को देखकर मडली के आध्यक्षताओं में अपना नाम लिखा लिया । लवजी के अभिनय पर प्रसन्न होकर १० मदनमोहन मालवीय ने ‘नाट्यकला-भूषण’ की उपाधि प्रदान की । गया में कांग्रेस के ३३वें अधिवेशन के समय सूर विजय के नाटक देख कर दिल्ली के हकीम अजमलखान और पं० मोतीलाल नेहरू ने उनकी भूरि-भूरि प्रशंसा की ।<sup>१३</sup> सूरविजय के ‘गणवतारण’, ‘महात्मा बिदुर’, ‘सम्राट अंतोर्क’ आदि नाटक राष्ट्रीय भावना से अनुप्राणित होने के कारण दिल्ली और पंजाब में ब्रिटिश सरकार द्वारा बन्द कर दिये गये थे ।

सन् १९२८-२९ में अस्वस्थ हो जाने के कारण लवजी भाई ने सूर विजय की अपने कलाकारों के हाथों में सौंप दिया और स्वयं निवृत्त जीवन बिताने लगे ।

श्याकुल भारत नाटक मडली लि० मेरठ के देवनागरी हाईस्कूल के ड्राइंगमास्टर ला० विश्वम्भरमहाय ‘श्याकुल’ ने कुछ रईमों के सहयोग से श्याकुल भारत नाटक मडली की स्थापना सन् १९१६-१७ में की । दिल्ली के कृष्णा थियेटर (अब मोती टाकीज) में ‘श्याकुल’ के ‘बुद्धदेव’ नाटक का उद्घाटन हकीम अजमलखान ने किया । नाटक खूब चला, किन्तु शीघ्र ही कलाकारों की बेइश्वी और अनुचित व्यवहारों तथा भागीदारों के आपसी झगड़ों के कारण ‘श्याकुल’ जी मडली से अलग होकर अस्वस्थ हो गये । बाद में मडली ने सु० जनेश्वर प्रसाद ‘मायल’ के ‘चन्द्रगुप्त’ और ‘तेगेंसितम’ (उर्दू) नाटक मंचस्थ किये ।

अंत में श्याकुल भारत नाटक मडली ‘लिविंगडेंशन’ में चली गई ।

रामहालनाटक मंडली-कानपुर के प्रसिद्ध नाट्यानुसारी ईश्वरीनारायण वाजपेयी ने वर्तमान कस्तूरबा गांधी रोड (पहले विरहानारोड) पर रामहाल थियेटर की स्थापना २० वीं शती के प्रथम दशक में की थी । ऐसा अनुमान है कि इस थियेटर की स्थापना सन् १९०० के लगभग हुई थी । यह कानपुर की सर्वप्रथम हिन्दी रंगशाला थी । इसका रंगमंच ६०' × ६०' के आकार का था, जिसके अन्तर्ध्व में दोनों ओर पंद्रह-पंद्रह फुट के पाखंडों (विंग्स) के मध्य ३० फुट चौड़ा और ३० फुट गहरा मुख्य रंग-मीठ था, जिसके पिछले भाग की चौड़ाई २४ फुट थी । ‘ड्राप’ २८ फुट चौड़ा और १८ फुट ऊंचा तथा सबसे पीछे का परदा (पृष्ठपट) २४ फुट चौड़ा और १८ फुट ऊंचा रहता था । रंगमीठ के पीछे के आगे भाग में नेपथ्य था, जहाँ रूप-सज्जा कक्ष, मीन-मीनरी, अन्य रंगोपकरण आदि रखने की व्यवस्था रहती थी । रामहाल नाटक मडली के निर्देशक थे—निजाम और मुहम्मदहुसेन रामपुरी । संगीत निर्देशक (हारमोनियम मास्टर) रामेश्वर प्रसाद शुक्ल और मंचनिष्पी (मिस्त्री या स्टेज मास्टर) कन्हैयालाल हुबे थे । कन्हैयालाल दादाभाई रतनजी ठूँठी की मुम्बई नाटक मडली में मिस्त्री रह चुके थे ।<sup>१४</sup>

रामहाल नाटक मडली में तालिब का ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ अहसन की ‘चन्द्रावली’ बकावली और ‘मुब्वत का फूल’ बेताब के ‘उठती साँव’ और ‘महाभारत’ ‘हृथ’ के ‘भक्त सूरदास’, ‘सिंदे हवस’ (शेक्सपियर-‘किंग जॉन पर आधारित), ‘असीरैहिर्न’, ‘सफेद मून’ (शेक्सपियर-‘किंगलियर’ का अनुवाद), ‘एवावे हस्ती’ तथा ‘बनदेवी’, ‘रापे-श्याम कथावाचक का ‘वीर अभिमन्यू’, भीमादजली का ‘गुलश्तरौना’ नैयर का वतन, मु भी दिल का लैला-नज्मू’ ‘मीरी-करहाब’, ‘इन्दर सभा’ आदि नाटक खेले ।<sup>१५</sup>

मंडली कानपुर के बाहर दोरे पर भी जानी थी । सन् १९१५ के बाद सोनापुर, फर्रुखाबाद, कन्नौज, कामगढ़, जौनपुर, अवलपुर आदि नगरों में जाकर मडली ने अपने नाटक प्रदर्शित किये ।<sup>१६</sup>

चलचित्रों के प्रसार के उपरान्त रामहाल थियेटर मॅनेस्टिक टाकीज (अब नवरम टाकीज) के रूप में

परिणत हो गया और इस प्रकार कानपुर में भी अन्य नगरों की भाँति व्यावसायिक रंगमंच का कार्य कुछ समय के लिए अवरुद्ध हो गया।

नरसी थियेट्रिकल कम्पनी—कानपुर की नरसी थियेट्रिकल कम्पनी कानपुर में व्यावसायिक रंगमंच की स्थापना की दिया में दूसरा गम्भीर प्रयास था, किन्तु तत्कालीन राजनैतिक अस्थिरता के कारण यह दूर तक न चल सकी। राष्ट्रीयता कषावाचक के प्रिय शिष्य एवं पारसी-हिन्दी रंगमंच पर स्त्री-भूमिकाओं के लिये प्रसिद्ध फिदा-हुसेन (अब प्रेमशंकर 'नरसी') ने मन् १९४२ के प्रारम्भ में ही इस मडली की स्थापना की थी। इस मडली ने कन्हैयालाल 'पातिल-कृत' मूल नगरी मेहता, मु० 'अर्ध' का 'मुझे देखो' (२७ से २९ मार्च, १९४२), लला-गजन्', और ए० वृद्धिचन्द्र अग्रवाल 'मधुर' का 'बहुत सोये' (१९४२ ई०) आदि नाटक खेले। ये नाटक मालरोड के मिनर्वा टाकीज (अब राक्षसी टाकीज) में रात को ९।। वजे से हुजा करते थे।<sup>११</sup>

अगस्त १९४२ में 'भारत छोड़ो' आन्दोलन प्रारम्भ हो जाने के कारण मडली लयमग आठ महीने चल कर बन्द हो गई।<sup>१२</sup> इस मडली में मा० नैनूराम और मा० चम्पालाल सह-निर्देशक थे। नवाबुद्दीन 'ट्रांसफर सीटी के मास्टर' थे।

इसके अनिरुक्त कुछ नाटक मडलियाँ देर के विभिन्न भागों में अथवा देरा के बाहर बनी थी, जो उत्तरी भारत का दौरा किया करती थी। इन दौरों के मध्य में कानपुर भी आती रहती हैं। इन मडलियों में उल्लेखनीय हैं—रामपुर नवाब की नाटक मडली, रामपुर, लयन थियेट्रिकल कम्पनी, ढाका और 'टाइबर आफ रगून' मामशाह की नाटक मडली, रगून। रामपुर के नवाब का नाट्यानुराग इस सीमा तक बढ़ा हुआ था कि उन्होंने अपना शीश-महल तूटवा कर रगवाला बनवाई थी। लयन क० हिन्दी-उर्दू के नाटकों के साथ बँगला के नाटक भी खेलती थी। मामशाह की मडली ने 'शोरी-फरहाद' आदि नाटक खेले थे।<sup>१३</sup>

ये सभी मडलियाँ देर भर में प्रायः घूम-फिर कर अपने नाटक प्रदर्शित किया करती थी, किन्तु किसी एक स्थान में दो माह से अधिक नहीं ठहरती थी। इसके बाद वे दूसरे नगर चली जाया करती थी। ये प्रायः वर्ष में आठ-दस माह पर्यटन करने अपने मुख्यालय लौट जाया करती थी। इन मडलियों ने न केवल हिन्दी-रंगमंच आन्दोलन को जीव डाली, उसे सशक्त भी बनाया, परन्तु आय-व्यय के लेखा-जोखा की विषमता एवं व्यय की अधिकता दुष्प्रबन्ध, मुख्य भूमिकाओं की दोहरी तैयारी के कारण कलाकारों के बाहुल्य, बैठन-वितरण की अनियमितता, चलचित्रों और चित्रोपकर सवाक चित्रों की प्रतियोगिता, रेडियो और टेलीवीजन के आविर्भाव से नये प्रकार के श्रोता-दर्शकों के घर बैठे मनोरंजन, व्यावसायिक मंच के अभ्युदय और व्यावसायिक मंच की उन्नति के कारण वे बीसवीं शताब्दी के चौथे दशक में समाप्तप्राय हो चली।

(दो) व्यावसायिक रंगमंच—बम्बई और कलकत्ते के पारसी-हिन्दी रंगमंच ने यह सिद्ध कर दिया कि हिन्दी नाटकों को भी सफलता के साथ व्यावसायिक आधार पर खेला जा सकता है। इन मय की उपलब्धि इसके पहले भी मराठी नाटक मडलियों द्वारा अभिनीति हिन्दी नाटकों की सफलता और लोकप्रियता से हो चुकी है। इसी लोकप्रियता और मुग्धता की पहिचान कर गुजराती नाटक मडलियाँ भी यदा-कदा हिन्दी-नाटक खेला करती थी। इस प्रकार हिन्दी ममला उत्तरी और दक्षिणी भारत में रंगमंच की भाषा के रूप में स्वीकृत हो चुकी थी, किन्तु दुर्भाग्यवश उसके इस गौरव को, व्यावसायिक सफलता की पृष्ठभूमि में, स्वयं शुद्ध हिन्दी-क्षेत्रों में नहीं पहिचाना जा सका। इसके दो कारण हो सकते हैं—सम्भवतः हिन्दी-क्षेत्रों में ऐसी नाट्यप्रेमी व्यवसायियों का अभाव था, जो नाटक और रंगशास्त्र को आजीविका के रूप में ग्रहण करते और दूसरे, स्वयं अविर्गान हिन्दी नाटककार रंगमंच की सम्पूर्ण विद्या तथा शिल्प और उसकी आवश्यकताओं के प्रति, पूर्णतः बागरूक न थे, यद्यपि भारदेव-मुग के अवि-कान नाटककारों ने नाटक लिख कर उन्हें आकस्मिक रूप से संभरल किया। वे स्वयं उन नाटकों को व्यावसायिक

आगरा पर खेलने की क्षमता नहीं रखते थे। हिन्दी-क्षेत्रों में ऐसे सामाजिकों की कमी नहीं थी, जो ऐसा खर्च करके नाटक देखने को मंदिर उत्सुक रहते थे, किन्तु स्थायी रंगशालाओं, कुशल अभिनेताओं, उपयुक्त रंग-नाटकों (मंडलियों द्वारा उनके तात्कालिक प्रकाशन की व्यवस्था न होने से) आदि के अभाव के कारण नाट्य-प्रवृत्ति को अधिक प्रोत्साहन न मिल सका। यही कारण है कि हिन्दी-क्षेत्र के कुछ नाटककारों ने स्वतः अथवा अत्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ बना कर हिन्दी के नाटक समय-समय पर खेले। उत्तरी भारत में जिन केन्द्रों में इस प्रकार की नाट्य-संस्थाएँ बनीं, उनमें प्रमुख हैं—बनारस, कानपुर, प्रयाग, जामिनी, पटना, छपरा, मुजफ्फरपुर, कलकत्ता, बम्बई और शालावाड़।

इन संस्थाओं का प्रमुख उद्देश्य था—शुद्ध हिन्दी के नाटकों को खेले गए रंगमंच का उन्नयन एवं सामाजिकों की हृषि परिभाषित करना, उनमें नवीन सामाजिक और राष्ट्रीय चेतना भरना, नागरी का प्रचार तथा भ्रष्टाचार-प्ररोपकारी संस्थाओं के सहायताार्थ अभिनय करना। इसके अन्रिक्त स्कूल-कालेजों के छात्र भी अपने-यहाँ के वापिकोंसबों के अवसर पर लोकिया नाटक खेला करते थे।

बनारस—हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच की स्थापना और विकास में बनारस का स्थान उस केन्द्र-बिन्दु के समान है, जिनके चारों ओर सारा वृत्त घूमता है। यहाँ खड़ी बोली हिन्दी के सर्वप्रथम अत्यावसायिक रंगमंच का उद्घाटन सीतला प्रसाद-द्वारा 'जानकीमंगल' में हुआ, जो इसके डायर सन् १८६८ में खेला गया था। भारतेन्दु ने स्वयं नाटक लिखे और नाट्य-क्षेत्र में अनेक नये प्रयोग कर उन्हें खेलने की प्रेरणा प्रदान की और इस प्रकार उन्होंने अपने चारों ओर एक ऐसी मिन-मडली जमा कर ली, जो हिन्दी रंगमंच और नाटक के उन्नयन के लिये उत्सुक और वृद्धिवादी थी। भारतेन्दु के जीवन-काल में ही उनके नाटक बनारस, कानपुर, लखनऊ, प्रयाग, बलिया, आगरा, बुधरौव आदि स्थानों में तथा उनके मित्रों के नाटक बनारस, कानपुर, प्रयाग आदि नगरों में खेले गये।

भारतेन्दु की मृत्यु के कुछ पूर्व सन् १८८४ में दशास्वमेध धाट पर एक नाट्य-संस्था-नेशनल थियेटर की स्थापना हुई, जिसने भारतेन्दु-कृत 'अधेरनगरी' का सर्वप्रथम अभिनय किया।<sup>111</sup>

सन् १९०३ में कुछ रंगप्रेमी युवकों के प्रयास में जैन नाटक मंडली ने जन्म लिया, जिसने पारसी शैली पर सोमा सती, 'हरिश्चन्द्र', 'जहरी साँप' (चेताव), 'नूरजहाँ', 'खूबमूरत बला' (हृष), 'चन्द्रगुप्त' 'भक्त बिदुर' 'खूने नाहक' (अहसन), 'धर्म-विजय', 'दुर्गादाम' (द्विजलाल राय) आदि नाटक खेले। 'धर्म-विजय' नाटक बहुत सफल रहा, जिसमें हास्य-अभिनेता कुंजीलाल जैन की पुराणिक जी की भूमिका अविस्मरणीय थी।<sup>112</sup> यह संस्था अवललित संगीत-नाट्य संस्थान के नाम से पुनर्गठित होकर सक्रिय है।

कुछ अप्रवाह युवकों में मिल कर सन् १९०४ में अप्रवाह व्यायज ड्रामेटिक क्लब की स्थापना की, जो भारतेन्दु-द्वारा 'अधेरनगरी' तथा 'नीलदेवी' के प्रयोग कर निर्वीज हो गया।<sup>113</sup>

भारतेन्दु के निधन के पश्चात् उनके भतीजों और मित्रों ने, जिनमें चौधरी ब्रजचन्द्र, हृण्णदान साहू और कलाकार एवं नाटककार हरिदास भाणिक प्रमुख थे, सन् १९०९ ई० में बनारस में नागरी नाट्य-कला-प्रवर्तक मंडली की स्थापना की।

वीरेन्द्र नाथ सिंह ने 'मत्स्य हरिश्चन्द्र' में धर्म की भूमिका करने वाले बा० बालकृष्णदास (बल्लू बाबू) के कथन के आधार पर यह स्थापना की है कि इस मंडली का वास्तविक नाम 'श्री नागरी-नाट्यकला-संगीत-प्रवर्तक मंडली' था, जिसकी स्थापना सन् १९०९ में न होकर सन् १९०६ में हुई थी।<sup>114</sup> उनके अनुसार इसी मंडली का नाम भारतेन्दु नाटक मंडली रख कर भारतेन्दु-मत्स्य हरिश्चन्द्र नाटक खेला गया किन्तु नाटक के उपरान्त इस नाम पर मतभेद हो जाने से भारतेन्दु नाटक मंडली के समर्थक अलग हो गये और वेध सदस्यों ने 'नागरी नाटक मंडली' (१९०८ ई०) नामक एक नई संस्था बना ली।<sup>115</sup> जहाँ तक मंडली के मूल नामकरण और उसके विघटन के

कारणों का प्रश्न है, उन्हें स्वीकार कर लेने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए । जब तक उनके स्थानना-वर्षों के सम्बन्ध में अन्य प्रमाण उपलब्ध न हों, उन्हें ठीक ही मानना चाहिए । नागरी नाटक मंडली ने अपनी स्वर्ण जयंती सन् १९५९ में मना कर सन् १९५८ में ही मनाई थी, जो उसकी स्थापना के वर्ष (सन् १९०८ ई०) की स्वीकृति का चोतक है ।

भारतेन्दु नाटक मंडली की बाबू ब्रजचन्द्र का सन् १९११-१४ के लगभग निधन हो जाने के कारण आगे बढ़ने का अवसर नहीं मिला और उसका कार्य-क्षेत्र 'सत्य हरिश्चन्द्र' 'महाराणा प्रताप' गोविन्द शास्त्री दुम्बेकर के 'सुभद्रा-हरण' तथा 'हर हर महादेव' ज्वाला राम नागर 'विलक्षण' के 'गुरु द्रोण' और 'दस्यु-धमन,' राधेश्याम कयादाचक के 'बीर अभिमन्यु,' 'प्रह्लाद' और 'परिवर्तन,' 'कौमिक' के 'भीष्म' आदि के अभिनय तक ही सीमित हो कर रह गया । तत्कालीन बाइस राय चेम्स फोर्ड नया भारत मंचिब माट्रेयू ने 'सुभद्रा हरण' देख कर उसकी वही प्रशंसा की थी । सन् १९१८ में कृष्णदास साहू की मृत्यु हो जाने पर इस मंडली का कार्य कुछ शिथिल हो गया ।

नागरी नाटक मंडली के प्रथम मन्त्रापति थे—गोस्वामी रामचरण पुरी । मंडली का उद्देश्य था—नागरी का प्रचार और नाटकों का उपस्थापन । 'नाट्य बोधकर न्याय' उसका उद्देश्य-वाक्य था । तदनुसार सर्वप्रथम भारतेन्दु का 'सत्य हरिश्चन्द्र' २७ जुलाई, १९०९ को और तदनन्तर राधाकृष्ण दाम का 'महाराणा प्रताप' २७ नवम्बर, १९०९ को मंचस्थ किये गये । 'महाराणा प्रताप' को देखने के लिये गिद्धौर, मन्नीली, बम्नी और कागी के राजाओं के अनिरिक्त वनाराम के प्रसिद्ध नागरिक एव रईस राजा मोतीचन्द भी आये थे । सन् १९११ में काशी-नरेश को स्वामीनता का अधिकार प्राप्त होने पर 'मम्राट् यूनिवर्सिटी' नाटक खेला गया ।

हिन्दी-रंगमंच और नाट्यकला के माध्यम से समाज-सेवा और राष्ट्रीय जागरण के लक्ष्य को सामने रख कर मंडली ने शिक्षा-सम्पाजो तथा विविध महायता कोषों के लिये भी अनेक नाटक अभिनीति किये । सन् १९१२ में हिन्दू विद्वद्विद्यालय के भस्थापन के अवसर पर धन-संग्रह के लिये 'महाराणा प्रताप' और बाद में सन् १९१६ में उसके शिलान्यास के अवसर पर नारायण प्रसाद 'वेताव' के 'महाभारत' के प्रयोग किये गये । प्रथम नाटक से होने वाली आय २५४-७५ रु० विद्वद्विद्यालय को दी गई और दूसरे नाटक के अवसर पर धनदत्त शास्त्री द्वारा राष्ट्रीय हिन्दी रंगमंच की स्थापना की अपील पर आगन राजा-महाराजाओं ने रंगमंच के निर्माणार्थ ४८,६०० रु० दान की घोषणा की जिसमें से २२,८०० रु० मंडली के कोष में भी भ्रष्ट हो गया । गैस और कारवाइड के द्वारा नाटक में आलोक की व्यवस्था की गई थी । इसके अनन्तरकोड, दया, भूकम्प, बाढ आदि में पीड़ितों के सहायतार्थ कई बार नाट्यभिनय किये गये । नागरी नाटक मंडली ही नागरी-नाट्यकला-प्रवर्तक मंडली अथवा नागरी नाट्यकला-मगीत प्रवर्तक मंडली की उत्तराधिकारिणी बन कर कार्य करती रही और आज भी रंगमंच की सेवा में उसी प्रकार रत है ।

नागरी नाटक मंडली का रजिस्ट्रेशन सन् १९१६ में हुआ । मंडली ने रंगमंच के निर्माणार्थ प्राप्त धन से भूमि खरीद ली और रंगमंच का निर्माण प्रारम्भ कर दिया । यह रंगमंच सन् १९३९ तक बन चुका था और अब उसका प्रेक्षागृह भी बन चुका है ।

वनाराम के रत्नाकर रमिक मंडल (१९३३ ई०) ने नगर की अन्य मंडलियों के सहयोग से जय शंकर 'प्रसाद' का 'चन्द्रगुप्त' सन् १९३३ में मंचस्थ किया ।<sup>१००</sup>

सन् १९३८ में पं० मदनमोहन मालवीय की प्रेरणा से सीताराम चतुर्वेदी (अभिनय भरत) ने विक्रम परिषद की स्थापना की, जिसके द्वारा सीताराम चतुर्वेदी के नाटक खेले गये ।<sup>१०१</sup> नाटकभिनय के लिये कागी हिन्दू विद्वद्विद्यालय के शिक्षक प्रशिक्षण महाविद्यालय में मंडुकिया रंगमंच (वाक्स स्टेज) की स्थापना की गई थी ।

उपपुक्त दोनों संस्थाएँ प्रायः अब निष्क्रिय—सी हो चली हैं ।

नागरी नाटक मंडली के अतिरिक्त अमिनय कला मन्दिर, नटराज, श्री नाट्यम् आदि अन्य कई नवीन संस्थाएँ इस समय कार्यरत हैं।

इन सभी मंडलियों का विस्तृत विवरण आगे के अध्यायो मे यथास्थान दिया, गया है। हिन्दी-रंगमंच का केन्द्र बन जाने के कारण बनारस (अब वाराणसी) ने पुनः उत्तरी भारत की सांस्कृतिक राजधानी होने का गौरव प्राप्त कर लिया है।

कानपुर-कानपुर व्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं और व्यावसायिक मंडलियों का गढ़ एवं स्थान रहा है। हिन्दी की व्यावसायिक मंडलियों के प्रारम्भ होने के समय तक कानपुर के व्यावसायिक रंगमंच पर भी नाटक प्रारम्भ हो गये थे। सन् १८५७ की राज्य-क्रान्ति के पूर्व यहाँ की ठंडी सड़क (पुराना नाम माल रोड है) पर वर्तमान स्टेट बैंक आफ इंडिया के सामने तारघर वाले स्थान में अंग्रेजों ने अपनी नाट्यशाला का निर्माण किया था।<sup>१०१</sup> जहाँ अंग्रेज अपने मनोरंजनार्थ अंग्रेजों के नाटक मंचा करते थे। यह नाट्यशाला हिन्दी के नाटकों के अभिनयार्थ मिल जाया करती थी।<sup>१०२</sup> बहुत सम्भव है कि इसी नाट्यशाला में कानपुर के कुछ उस्ताही नाट्य-नुरागियों ने नाटक खेले। सर्वप्रथम कानपुर में 'नाटकाभिनय के मूलारोपक' पटकापुर-निवासी पं० रामनारायण त्रिपाठी, 'प्रभाकर' ने अपने मित्र हटिया-निवासी बिहारोत्तल (बल्लू बाबू जो कानपुर नगरपालिका के तत्कालीन अध्यक्ष थे) के सहयोग से भारतेन्दु के दो नाटक—'मृत्यु हरिश्चन्द्र' और 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' सन् १८७६ में खेले थे। 'रामाभिवेक' आदि कुछ अन्य नाटक भी मंचस्थ हुए, किन्तु 'प्रभाकर' के शोरछपूर चले जाने के उपरांत यह कार्य जहाँ का तहाँ हक गया। सन् १८८२ में कानपुर के कवि, नाटककार एब पञ्चकार १० प्रतापनारायण मिश्र के प्रयास से भारतेन्दु के 'नीलदेवी' और 'अंधेरनगरी' अभिनीत हुए।<sup>१०३</sup> मिश्र जी स्वयं एक कुशल अभिनेता भी थे।

१५ अक्टूबर, १८८५ को जिलोकीनाथ बनर्जी, हरिश्चन्द्र मुखर्जी आदि कुछ बंगाली सज्जनों ने रोटी गुदास की दुर्गा-पूजा पर सर्वप्रथम 'भारतेन्दु'—'भारत दुर्दास' नाटक मंचस्थ किया। अभिनय उत्तम न होने के कारण प्रताप नारायण मिश्र ने उसकी कड़ी टीका की थी।<sup>१०४</sup> इसी वर्ष 'भारत इन्टरटेनमेन्ट क्लब' की स्थापना हुई, जिसने पारसी रंग का अंजाने बंधी नाटक दो बार खेला, किन्तु क्लब में फूट पड़ गई। फलतः इससे पृथक् हुए सदस्यों ने 'एम० ए० क्लब' की जन्म दिया और मूल संस्था का नाम बदल कर 'भारत रंजनी समा' रख दिया गया। 'भारत रंजनी समा' का लक्ष्य प्रभाव रूप से हिन्दी के नाटक ही खेलना था।<sup>१०५</sup> प्रतापनारायण मिश्र इस समा के संस्थापकों में से थे। इस समा ने चार नाटक खेले—मिश्र जी के 'हठी हमीर नाटक' और 'कलि प्रवेश तीति रूपक', 'प्रयाग ममाचार' के सम्पादक द्वारा लिखित 'जय नारायण' और 'पीयूष-प्रवाह' के सम्पादक द्वारा लिखित 'गोसंकट'।<sup>१०६</sup>

उपयुक्त दोनों मत्स्याओं की देखा-देखी अनेक नाट्य-संस्थाएँ बनीं, जिनमें 'एम० बी० क्लब' उल्लेखनीय है। इन क्लब ने ९ अगस्त, १८८८ को 'सदम-ए-इस्क' और 'शोरशा' नाटक खेले।<sup>१०७</sup> प्रताप नारायण मिश्र के प्रयास से रामगंज मोहल्ले में 'प्रताप नाटक समाज' की स्थापना हुई थी, जो 'धनुषयज्ञ' तथा अन्य नाटक खेला करता था।<sup>१०८</sup>

मिश्र जी के बाद कानपुर के दूसरे सदात नाटककार थे—राय देवी प्रसाद 'पूर्ण', जिन्होंने सन् १८८९ में अपना 'चन्द्रकला-भानुकुमार' नाटक लिखा। नाटक अलंकृत संवादों, पद्य-बहुलता और दीर्घता के कारण अभिनय न होते हुए भी उस समय साहित्यरस के पाठ्यक्रम में रखा है। 'पूर्ण' जी ने भी कुछ नाटकों के अभिनय किये—कराये। वे अपने ग्राम 'भदरम' (भद्रपुर, जिला कानपुर) में प्रति वर्ष होने वाले 'धनुषयज्ञ' में केबट का अभिनय किया करते थे। उनका केबट का अभिनय बड़ा स्वाभाविक हुआ करता था।<sup>१०९</sup>

प्रसाद-युग में विजय नाट्य-समिति (१९१५ ई०), विक्रम नाट्यसमिति (१९१६ ई०) और फिर उन दोनों की संयुक्त संस्था-विजय-विक्रम नाट्य समिति, फैलास क्लब (१९९८ ई०), कानपुर दयानन्द नाट्य परिषद्



(१९२७ ई०) तथा छात्रों एवं बंगालियों द्वारा किये गये नाट्याभिनयो ने व्यावसायिक रंगमंच को जगाये रखा। इन संस्थाओं आदि के कार्य-कलापों का विवरण चतुर्थ अध्याय के प्रारम्भ में दिया गया है, अतः यहाँ इस युग के व्यावसायिक रंगमंच की गतिविधियों पर प्रकाश डालना अलम् होगा।

इस व्यावसायिक रंगमंच के दो रूप थे—बम्बई, कलकत्ते आदि की नाटक मंडलियों के नाट्य-प्रदर्शन तथा कानपुर की रामहाल नाटक मंडली के नाटकाभिनय। रामहाल नाटक मंडली का विवरण इसी अध्याय में पहले दिया जा चुका है।

इसी काल में बम्बई, कलकत्ते तथा अन्य स्थानों की पारसी-हिन्दी नाटक मंडलियों के दौरे प्रारम्भ हुए। म्यू अल्फ्रेड, पारसी नाटक मंडली, पारसी मिनर्वा नाटक मंडली, अलेक्जेंड्रा, मूर विजय, व्याकुल भारत, किलोस्कर संगीत नाटक मंडली, कोरन्थियन नाटक मंडली, शाहजहाँ नाटक मंडली आदि कई पारसी, मराठी और हिन्दी नाटक मंडलियाँ प्रायः कानपुर को अपना एक 'मुकाम' ('स्टेशन') बना कर ठहरा करती थीं और अपने नाटक भी बिखलाया करती थीं। म्यू अल्फ्रेड १९१४ ई० में कानपुर आई थी। ऐसे ही किसी दौरे के समय यह मंडली कानपुर के प्रसिद्ध नाट्यानुगामी, नाटककार एवं कांग्रेसी राम प्रसाद मिश्र के आतिथ्य में रही, जिस पर उनके डेढ़ लाख रुपये बरबाद हो गये। कहते हैं कि उनका बगानो मुहाल का एक मकान इसी शौक के पीछे विक गया था।<sup>100</sup> मिश्र जी ने दो नाटक लिखे थे—'राजमिह' और 'रुस का राहु-रासपुटिन'। 'राजमिह' को उन्होंने स्वयं मेला भी था।<sup>101</sup> इस नाटक के प्रकाशन के पूर्व उनके आठ प्रयोग हो चुके थे।

इन मंडलियों के नाटक प्रायः लाटून रोड के चारपागी बाग (वर्तमान मालिक श्री मंगली प्रसाद खत्री बकिल), मोतीमहल थियेटर, रामहाल थियेटर, प्लाजा टाकीज, मिनर्वा टाकीज आदि में हुआ करते थे। बम्बई की मराठी की किलोस्कर मंडली ने आकर हिन्दी में 'महारमा तिलक' नाटक खेला था।<sup>102</sup>

लाटूनरोड-स्थित हिन्दू अनाथालय के सामने बने मैकरावट थियेटर हाल में भी नाटक मंडलियों तथा छात्रों द्वारा नाटक खेले जाया करते थे। इस थियेटर के स्वामी थे—कवि एवं नाटककार राय देवीप्रसाद 'पूर्ण' के भतीजे राय पुरोत्तम चन्द्र। इसमें फ्राइस्ट चर्च कालेज तथा गवर्नमेण्ट हाई स्कूल के छात्रों द्वारा कई बार नाटक मंचित किये गये। छात्रों की समस्या-हिन्दू विद्यार्थी धार्मिक सभा ने 'वीर अभिमन्यु' (रायेश्याम कयाबाचक) नाटक खेला था। इसमें स्व० डॉ० देवी प्रसाद, स्व० कर्नल गोविन्द तिवारी, विश्वम्भर मोहले आदि ने अभिनय किया था। यह सत्था अपना स्वतन्त्र मंच बना कर भी नाटक खेलती थी। कालान्तर में मैकरावट थियेटर बंद दिया गया।<sup>103</sup>

सन् १९४३ में विक्रम द्विसहस्राब्दी के अवसर पर कानपुर की मस्कृतज्ञ छात्र-छात्राओं ने कालिदास-कृत 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' का जी० एन० के० कालेज हाल में मफल मंचन किया, जिसकी प्रशंसा विक्रम द्विसहस्राब्द समारोह के अध्यक्ष (अब स्व०) कन्हैयालाल माणिकलाल मुन्शी ने मुक्तक में की थी। नाटक का निवेदन भूदेव शर्मा बिचालकार ने किया था।<sup>104</sup>

इसके अतिरिक्त इस काल में कानपुर के लोकमंच-सांगीत या नौटकी की खूब धूम रही। कानपुर हायरस की भाँति ही इन नौटकियों का केन्द्र बन गया था। कानपुर-शैली की नौटकी के प्रवर्तक थे—श्रीकृष्ण मेहरोत्रा, जिन्होंने अपने नाम से 'श्रीकृष्ण संगीत सम्पत्ती' की स्थापना की थी। पहलवानों के बेहद शौक के कारण वे 'श्रीकृष्ण पहलवान' के नाम से प्रसिद्ध हैं। मेहरोत्रा जी ने लगभग तीन सौ सांगीत-नाटकों की रचना की है।<sup>105</sup> 'हकी-कतराय' उनकी प्रथम कृति है, जो टिकट से भी पहले खेले गई। दूसरी महत्त्वपूर्ण कृति है—'खूने नाहक' जो १३ अप्रैल, १९१९ को वैशाखी के मेले पर घटित जलियाँवाले बाग के रक्त-स्नान की कथा से सम्बन्धित है। बंकु ठाकौर (अब कैप्टल ठाकौर) ने इसके प्रथम प्रदर्शन के दूसरे दिन ही प्रदर्शन पर रोक लगा दी गई। मेहरोत्रा जी के अन्य प्रमुख सांगीत हैं 'आँस का जादू', 'आँसी की रानी', 'वीरमती', 'दुर्गावती', 'ऊदल का ब्याह', 'अमर भगतसिंह'

राठीर,' दुर्गादाम राठीर,' 'विवलमगल,' 'धोमती मञ्जरी,' 'हीर-रांजा,' 'सरदार मगलमिह,' 'सुभाषचन्द्र बोस' आदि । सांगीतकार श्रीकृष्ण पहलवान को समीन नाटक अकादमी ने नौटकी-ट्रेनिंग और लोकमंच की दीर्घकालीन सेवा के लिये सन् १९६७-६८ में पुरस्कृत भी किया है । हिन्दीनाट्य-क्षेत्र में किसी भी नाटककार, विदोषकर, लोकनाट्य-कार को प्राप्त यह प्रथम पुरस्कार है ।<sup>१५</sup>

श्रीकृष्ण मगीन कम्पनी पहली मगीन मञ्जरी थी, जिसका मगलन मन् १९२७-२८ में व्यावसायिक आधार पर किया गया था और दो आने में लेकर चार आने तक टिकट रखी गई ।<sup>१६</sup> कलाकारों को मासिक वेतन दिया जाता था । इसमें स्त्रियाँ भी काम करती थी ।

यह मञ्जरी कानपुर के बाहर नजीबाबाद (बिजनौर), इटावा, बरेली आदि कई नगरों में अपनी नौटकी दितलाने जाया करती थी । यह मञ्जरी आज भी जीवित है ।

प्रमाद युग का अन्त होने तक कानपुर के व्यावसायिक एवं अध्यावसायिक, दोनों ही रंगमंच सिविलप्राय हो गये । सन् १९४१ तक कोई उल्लेखनीय गतिविधि इस क्षेत्र में नहीं दितलाई पड़ी । सन् १९४१ के अन्त में माणिक-लाल मारवाडी की शाहजहाँ थियेट्रिकल कम्पनी ४० 'घघुर' का 'अमर बलिदान' लेकर कानपुर आई और उसने प्लाजा थियेटर (अब सुन्दर टाकीज) में दो दिन (२८-२९ दिसम्बर) तक नाटक दितलाया । यही रंग-एवं-फ़िल्म अभिनेता फ़िदाहुल्ले ने मा० नैनूराम के साथ अलग होकर अपनी नरमी थियेट्रिकल कम्पनी की स्थापना जनवरी, १९४२ में की । इस मञ्जरी के कार्यों का उल्लेख इनमें अध्याय में पहले किया जा चुका है । अगस्त, १९४२ में इसके बन्द होने के बाद कानपुर में व्यावसायिक आधार पर किसी अन्य संस्था का आविर्भाव न हो सका ।

इसी वर्ष कानपुर के नाटककार विश्वनाथ टिपाठी 'विश्व' तथा अमरनाथ भट्टाचार्य आदि के प्रयास में जनरलगज, कानपुर में रवीन्द्र परिषद् की स्थापना हुई, जिसने 'विश्व'-इत 'स्वतन्त्रता या बलिबेदी,' 'हमारा समाज' 'हिन्दी-हिन्दू-हिन्दुस्तान,' 'पहला कदम' आदि तथा कुछ अन्य नाटक खेल कर मगर भी राष्ट्रीय एवं सामाजिक चेतना को जगाया । सन् १९४४ में 'स्वतन्त्रता या बलिबेदी' के प्रदर्शन को रोक दिया गया था और पुलिस पुस्तक छीन ले गई थी । नाटकों का निर्दोश स्वयं 'विश्व' ही ही करते रहे हैं । यह संस्था सन् १९४६ तक सक्रिय रह कर बन्द हो गई ।

सन् १९४७ में 'विश्व' जी, कानपुर के नाटककार 'अमात,' एम० ए० और कथाकार बालकृष्ण बलदुवा ने मिल कर भारतीय कला निवेदन की स्थापना की, जिससे नगर की दम-धारह नाट्य-संस्थाएँ सम्मिल हो गयीं । इसकी सीमासक शाखा ने 'विश्व' जी का 'सीधा रास्ता' और गेल बाजार की शाखा ने रामकुमार वर्मा का 'कीमुदी' महोत्सव' अभिनीत किया । लगभग साल-बैठ साल तक चल कर यह संस्था विभुल्लित हो कर टूट गई । इसी वर्ष स्थापित 'अभिनेय कला परिषद्' ने डा० मुरेश अवस्थी के नाटक 'आजादी का कागवा' प्रस्तुत किया था, जिसमें सन् १८५७ की राष्ट्रीय क्रान्ति से लेकर सन् १९४७ तक के मुक्ति-आन्दोलन का चित्रण किया गया था । इसी के बाद यह संस्था भी विघटित हो गई ।

सन् १९४३ में भारतीय जन-नाट्य सघ की कानपुर शाखा की स्थापना वेद प्रकाश कपूर, बिमल कुन्डू, एस० पी० चक्रवर्ती आदि प्रगतिशील कार्यकर्ताओं के प्रयास से हुई और चक्रवर्ती उसके वर्षों तक प्रथम प्रधान सचिव रहे । शाखा ने बिजन भट्टाचार्य के बैंगल नाटक ने 'नवाध' के वेद प्रकाश कपूर-इत हिन्दी रूपान्तर 'बूछा दगाल' (या 'आज का दगाल') के दगाल के अकाल-पीडितों के सहायताार्थ तीन प्रदर्शन किये ।<sup>१७</sup> अगले लगभग छः वर्षों में कानपुर के जन-नाट्य सघ ने लगभग एक दर्जन नाटक नगर के विभिन्न अँचलों, विदोषकर थ्रमिक दस्तियों में प्रदर्शित किये । प्रमुख नाटक थे-'बेकारी' 'मघर्ष,' 'दलाल,' 'मयाल' (१९४६ ई०), 'गुनहवार कोन' (१९४७ ई०), 'पानी बरि' (१९४८ ई०), 'घर' (१९४८ ई०), 'जाहू की कुर्मी' (१९४९ ई०), 'तूफान से पहले'

‘मैं कौन हूँ?’ आदि । ‘घानो बाँके’ की लेखक यी इस्मत चुगताई और ‘मैं कौन हूँ’ के स्वाज्ञा अहमद अब्बास । ‘जाहू की कुर्सी’ भारतीय जन नाट्य सभ के केन्द्रीय दल की अलिखित देन थी । नेप नाटकों में से अधिकांश के लेखक ये-वेदप्रकाश कपूर । शोषित मिल मजदूर के जीवन पर आधारित ‘बेकारी’ के लयमग बीस प्रदर्शन हुए ।<sup>100</sup> इन प्रदर्शनों में स्त्रियों ने ही स्त्रियों की भूमिकाएँ की तथा छाया, प्रकाश और ध्वनि-सन्धियों के उपयोग के साथ पृष्ठ-भट के रूप में काले या नीले पट्टे और प्रतीक दूरियों का उपयोग किया जाता था । अधिकांश रूप-सज्जा और परिधान में भी सादगी और स्वाभाविकता का ध्यान रखा जाता था । नाटकों का निर्देशन प्रायः मुकुन्दलाल बनर्जी, रूप-सज्जा वेद प्रकाश कपूर तथा रंग-सज्जा, दृश्यबोध और छाया-दूरियों का प्रदर्शन सिद्धेश्वर अवस्थी किया करते थे ।

कानपुर में जन-नाट्य सभ के दो प्रांतीय सम्मेलन हुए—एक १९४६ में और दूसरा १९५६ में । प्रथम सम्मेलन में ही प्रांतीय संगठन—उत्तर प्रदेश जन-नाट्य संघ के निर्माण का निश्चय किया गया और दूसरे में नाट्य-आन्दोलन के मार्ग की बाधाओं को दूर करने आदि के सम्बन्ध में कुछ महत्वपूर्ण प्रस्ताव प्रस्तुत किये गये । इनका उल्लेख पञ्चम अध्याय में यथास्थान किया गया है । नगर के बबोबुद्ध साहित्यकार एवं कांग्रेस-कर्मि (अब स्व०) नारायण प्रसाद अरोड़ा, नाटककार मन्मूलाल ‘शील’, प्रो० ललितमोहन अवस्थी, कैमरामन (अब स्व०) राजेन्द्र सिंह सिरौहिया, फ़िल्म सह-निर्देशक गोविन्द मुनिम आदि कानपुर शाखा से सक्रिय रूप से सम्बद्ध रहे हैं । अरोड़ा जी कुछ काल तक कानपुर शाखा के अध्यक्ष भी रहे हैं ।<sup>101</sup>

कानपुर के प्रसिद्ध नाटककार परिपूर्णानन्द वर्मा ने कई ऐतिहासिक नाटक लिखे और प्रस्तुत किये । इनमें प्रमुख हैं—‘नागा फ़डनवीस’ (१९४६ ई०), ‘सन् सत्तावन की क्रांति’ (१९४९ ई०) और ‘बाब्रिदल्लीशाह’ । इनमें ‘बाब्रिदल्लीशाह’ रेलवे इंस्टीट्यूट में हिन्दुस्तानी विद्यापीठ के तत्वावधान में हुआ था, जो बहुत सफल रहा । इन नाटकों में नायक की भूमिकाएँ प्रायः वर्मा जी ने स्वयं कीं । इसका उद्घाटन उत्तर प्रदेश के तत्कालीन मुख्य मंत्री (अब स्व०) डॉ० सम्पूर्णानन्द ने किया था । कानपुर के एक अन्य बहुमुखी प्रतिभा-सम्पन्न नाटककार सिद्धेश्वर अवस्थी भी छाया-नाटकों, नृत्य-नाटकों आदि का प्रदर्शन करते रहते हैं । ४ जनवरी, १९५९ को उनके स्वलिखित ‘शान्ति-दीप’ का अभिनय श्री जुहारी देवी भारवाड़ी बालिका विद्यापीठ इष्टर कालेज की छात्राओं द्वारा प्रस्तुत किया गया था । सिद्धेश्वर-कृत ‘बुद्ध का गृह-त्याग’ (शीति-नाट्य, १९४८-४९ ई०), ‘जापो मंगल प्रसाद’ (नृत्य-नाटक), ‘कार्निफेय-दिग्विजय’ (नृत्य-नाटक), ‘सांसी की रानी से इन्दिरा गांधी तक’ (छाया नाटक, २१-२२ सितम्बर, १९७४) आदि स्वयं उनके निर्देशन में मंचस्थ हो चुके हैं ।

सन् १९५१-५४ के वर्ष में प्रो० यशपाल और लालसिंह मियला ने ‘लिटिल थियेटर’ नामक संस्था की स्थापना की, जिसने फ़ाइन्ट चर्च कालेज हाल में ‘बनमिया’ और उनेन्द्रनाथ ‘अरक’-कृत ‘अंजो दीदी’ प्रस्तुत किया ।<sup>102</sup> इनमें जानप्रकाश अहलूवालिया, मदन चौधड़ा, गोपी कक्कड़, कु० हर्षलता तलवार, प्रमत्तलता मेहरोत्रा, गीला रमानो, शारदा शर्मा, उषा सक्सेना, अनवरी आदि ने भाग लिया था । सन् १९५४ में नगर की एक अन्य सांस्कृतिक संस्था ‘चैतना’ ने ‘अरक’ का ‘अलग-अलग रास्ते’ दो बार कानपुर में और एक बार औरंगा (जिला इटावा) में प्रस्तुत किया । इसमें कृष्णभार त्रिवेदी, कृष्णगोपाल सेठ, कु० अमिता कर, कु० सुनापिणी शर्मा आदि ने भाग लिया था । ये सभी प्रदर्शन अभिनय, उपस्थापन आदि की दृष्टि से सफल रहे ।<sup>103</sup>

सन् १९५७ से १९६० तक कानपुर के रंगमंच पर अनेक नई संस्थाओं ने जन्म लिया, जिन्होंने अपने अभिनय-स्तर, रंगस्थल, निर्देशन और उपस्थापन की दृष्टि से हिन्दी रंगमंच को एक नई दिशा दी । इस प्रकार की संस्थाओं में उल्लेखनीय हैं—नवयुवक सांस्कृतिक सभा (१९५६-५७ ई०), नूतन कला मंदिर (१९५७ ई०), भारतीय कला मंदिर (१९५७ ई०), लोक कला मंच (लोकम, १९५८ ई०), काडा (कानपुर अकादमी ऑफ़ ड्रामेटिक आर्ट्स, १९५९ ई०), ‘कलानयन’ (१९५९ ई०) और परफ़ार्मिंग (१९५९ ई०) । इन सभी संस्थाओं के कृतित्व पर पंचम अध्याय में यथास्थान प्रकाश डाला गया है, अतः यहाँ इनके सम्बन्ध में इतना कहना ही अलम्

होगा कि हिन्दी-रंगमंच बान्दोलन को अग्रसर करने में इनका योगदान स्पष्टणीय रहा है।

लखनऊ-लखनऊ के अवध की राजधानी होने तथा नवाब वाजिदअली शाह के नाट्य-प्रेम ने सन् १८४३ में इस नगरी में वाही रंगमंच अवधवा शाही रहसखाने को जन्म दिया। इस वर्ष वाजिदअली शाह ने हुजूर बाग में राधा-कृष्ण की प्रणयलीला पर आधारित स्वलिखित रहम (कृष्णलीला के 'रास' नाम से प्रसिद्ध होने के कारण तत्सम्बन्धी इस प्रथम नाटक को भी रास या 'रहस' कहा गया) प्रस्तुत किया। क्रमशः वाजिदअली शाह ने अपने एक नाट्य-दल का संगठन किया, जिसमें वे स्वयं भी भाग लेते और नाट्य-निर्देशन करते थे। दल को तत्कालीन सारिकाओं को 'परियो' के नाम से सम्बोधित किया जाता था। इस दल पर लगभग एक लाख रुपये प्रति माह व्यय किया जाता था।

राधाकृष्ण-सम्बन्धी रहस के कुछ काल बाद वाजिदअली शाह ने अपने 'दरिया-ए-तअदशुक' तथा 'अफसाना-ए-इक' के नाट्य-रूपान्तर तैयार कर उन्हें अपने रहसखाने में प्रस्तुत किया। इन नाट्य-रूपान्तरों के कई प्रयोग किये गये। इनका अन्तिम नाटक था—'बहरे उम्फत'।<sup>११</sup>

वाजिदअली शाह के शासन-काल में ही 'अमानत' की 'इन्दरसभा' की रचना (१८५२ ई०) हुई। एक अनुमान के अनुसार यह सन् १८५७ में राष्ट्रीय क्रान्ति के पूर्व खेला गया, जिसमें ई० डब्लू० नाइटन-कृत 'प्राइवेट लाइफ आफ एन ओरिएण्टल क्वीन' के अनुसार स्वयं नवाब वाजिदअली ने गुलफाम की भूमिका की थी। इसमें परियो का समावेश शाही रहसों के अनुरूप ही किया गया था। किन्तु अब 'इन्दरसभा' के रंगमंच को जनता का रंगमंच माना जाने लगा है, जिसका वाजिदअली शाह की 'फर्माइन्स' अथवा नाटक के एक पात्र के रूप में उनके भाग लेने की बात से कोई ताल-मेल नहीं बैठता। सन् १८५७ का वर्ष वह ऐतिहासिक वर्ष है, जिसमें क्रान्ति असफल हो गई और लखनऊ तथा शेष अवध पर अंग्रेजों का अधिकार हो गया। फलस्वरूप 'अमानत' के नाटक का प्रयोग, वाजिदअली शाह की नाट्य-परम्परा के क्रम में, जनता के स्वतन्त्र एवं सीमित साधनों द्वारा हुआ, जिसके कारण देश-विदेश में उसकी धूम मच गई। वाही रहसखाने के नाटक एक ऐतिहासिक कालखण्ड के दायरे में ही सिमट कर रह गये थे।

उन्नीसवीं शती के उत्तरार्ध में, अंग्रेजी शासन के जम जाने के उपरान्त, नाटकीय गतिविधियाँ प्रायः अवच्छ-सी हो गईं और लखनऊ के कला-रसिक जब-तब आने वाली हिन्दी तथा बँगला की नाटक मडलियों के (कलकत्ते के ग्रेट नेशनल थियेटर द्वारा सन् १८७५ में छत्रमञ्चिल में 'नीलदर्पण' का प्रदर्शन किया गया था) नाटकों तथा 'इन्दरसभा', नीटकी, रासलीला, रामलीला, सँपरा आदि लोकनाट्यों द्वारा अपना मनोरंजन करते रहे।

कलकत्ते के मादन पियेटर्स की देश-व्यापी श्रृंखला में सम्भवतः बीसवीं शती के पूर्वार्ध में ही यहाँ गोलामज में एक थियेटर (देखें चित्र स० १६) बना था, जिसकी छत टीन की थी। यह वर्तमान एक्सरे-विशेषज्ञ डॉ० के० बी० माथुर के क्लिनिक के ठीक सामने के मैदान में बनाया गया था, जो अब लखनऊ नगरमहापालिका द्वारा निराया जा चुका है और जहाँ अब कालिका भवन तथा राष्ट्रीयमंत्रि बिसारिया और दयानाथ चौधरी के भवन बन गये हैं। इस गोलामज थियेटर में ही प्रायः पारसी-हिन्दी नाटक मडलियाँ आकर अपने नाटक खेला करती थीं। इनमें कोरपियन, न्यू अम्पेड, करानी की न्यू सीनिंग स्टार नाटक मडली तथा व्याकुल भारत नाटक मडली प्रमुख थीं।

एक प्रत्यक्षदर्शी के अनुसार कोरपियन को (जिसका पहले नाम था—एल्फिन्स्टन नाटक मडली) महाराजा घरलारी शरिमर्दन सिंह ने उसकी अभिनेत्री शरीफा पर मुग्ध होकर यही पर खरीदा था,<sup>१२</sup> किन्तु मडली के अन्य कलाकारों के साथ शरीफा चरखारी नहीं गई। कलाकारों के परेशान करने पर महाराजा ने मादन थियेटर्स को मडली लौटा दी और स्वयं ४८ लाख रुपये की पूँजी से 'महाराज नाट्यशाला' नाम से एक मडली बनाई, जो चरखारी में ही रहा करती थी। तब शरीफा वहीं गई, किन्तु महाराजा ने उसे काम पर नहीं रखा।<sup>१३</sup>



कोरंथियन ने लखनऊ में बालक-श्रेणी के कई नाटक खेले—मुंशी नय-कृत 'वीर बालक' तथा 'प्रेमी बालक' और 'हृथ'-कृत 'धर्मी बालक' तथा 'भारतीय बालक'। मुंशी नय-कृत 'वीर बालक' (१९३१ ई०) यहीं पर परिणामी मंच पर खेला गया था।<sup>१३०</sup>

अल्फ्रेड के 'वीर अभिमन्यु', 'श्रीकृष्णावतार', 'ईश्वर-भक्ति' आदि नाटक बड़े लोकप्रिय हुए। इन नाटकों के सम्बन्ध में यह प्रसिद्ध है कि भिखारी खोग अपनी मदकें बेंच कर उन्हें देखा करते थे।

न्यू शोनिंग स्टार ने 'नूरजहाँ', 'काली नामन', 'बेताब'—'जहरी साँप', 'हृथ'—'असीरे हिम', 'अजामे हंसद', 'खानदाने हामान' आदि नाटक प्रदर्शित किये।<sup>१३१</sup>

ध्याकुल भारत का 'बुद्धदेव' भी यहाँ अच्छा चला।

अमृतलाल नायर के अनुसार 'रात को शहर का शहर उस टीन के तबले (गोलागज पियेटर) के बागे बाड़ के पानी की तरह उमड़ पड़ता था। नाटक के गाने बड़े लोकप्रिय हुआ करने थे और दो-चार दिन में ही उनकी गुनगुनाहट से लखनऊ के गली-कूचे गूँजे उठते थे।<sup>१३२</sup> नाटक रात को ९॥ बजे में प्रारम्भ होकर २॥ बजे तक चला करते थे। नाटक का प्रारम्भ पटाखे या घटी से हुआ करता था।

गोलागज पियेटर का मंच ५०'×६०' का था, जो लकड़ी का बना था। मंच के सामने भूमिगत स्तर में वृन्द-बादलों (बाकॅट्स) के बँटने को व्यवस्था थी। वृन्दवादन में पाँच से सात तक वादक हुआ करते थे। बाद्यों में हारमोनियम, तबला, क्लारियोनेट आदि प्रमुख थे। मंच के दोनों ओर 'फोकम' के लिये प्रकाश की व्यवस्था रहती थी। पियेटर का प्रेक्षागार बहुत बड़ा था, जिसमें लगभग तीन हजार सामाजिक बैठ सकते थे।

बीसवीं शती के प्रारम्भ में प्रबोधिनी परिषद्, हिन्दू यूनिवर्सिटी क्लब तथा हिन्दी नाट्य समिति की गति-विधियों ने लखनऊ के रंगमंच का सुन्नपात किया। प्रबोधिनी परिषद् की स्थापना खुनखुनजी रोड पर दुर्गा बाबू जंतवी के मकान में एक पुस्तकालय के रूप में हुई, किन्तु धीरे-धीरे रंगमंच में उसकी रुचि जागृत हुई और उद्देश्यों की एकता के कारण हिन्दू यूनिवर्सिटी क्लब में उसका विलय हो गया। हिन्दू यूनिवर्सिटी क्लब की स्थापना इस शती के प्रथम दशक (सन् १९०९) में राजाराम नायर (कथाशिलपी अमृतलाल नायर के स्वर्गीय पिता) तथा अन्य नव-युवकों ने की थी। इसका कार्यालय खुनखुन जी रोड के कालीचरण के ठाकुरदारे के ऊपर था। यह स्थान ठाकुर-द्वारा के दूस्ती गंगाप्रसाद कर्मा के सौजन्य से क्लब को प्राप्त हो गया था। क्लब ने सन् १९१५ में साहू गंगाप्रसाद धर्मशाला में भारतेन्दु—'सत्य हरिश्चन्द्र' नाटक खेला, जिसमें राजाराम नायर ने हरिश्चन्द्र तथा गोपाललाल पुरी ने विश्वामित्र की भूमिकाएँ की थी।<sup>१३३</sup> इसके पूर्व तुलसी-मानस से परसुराम-वृद्धमण-संवाद सन् १९१३ में मंच पर प्रस्तुत किये गये।

क्लब ने सेक्सपियर-कृत 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' (१९१५ ई०) तथा 'जूलियस सीज़र' (१९१६ ई०) नाटक मंचस्थ किये। सन् १९१७ में गंगाप्रसाद धर्मशाला में राधाकृष्णदास का 'महाराणा प्रताप' मंचित हुआ, जिसमें राजाराम नायर ने राधा प्रताप और गोपाललाल पुरी ने भामराहा की भूमिकाएँ की।

इसके अनन्तर क्लब ने डिजेन्ट—'मेवाड़-पगन' (१९२१ ई०) कालीचरण हाई स्कूल में तथा माधव प्रसाद मिश्र-कृत 'पद्मादाई' (१९२१ ई०) (इसके मूल नाम थे 'स्वामिभक्ति' और 'वनवीर') बानवाड़ी गली में हाजी बेगम के हाते में अभिनीत किये। प्रथम नाटक में राजाराम नायर ने राधा अमरसिंह की, गोपाललाल पुरी ने अजयसिंह की, रमाचंद्र गुलेरी (चन्द्रवर शर्मा गुलेरी के भतीजे) ने गोविन्द सिंह की, डॉ० मोहन (फिल्म अभिनेत्री नर्गिस के पिता) ने राधा-गली मालती की, मनुआ जी बेंच ने चारण की तथा बत्सी ने कल्याणी की भूमिकाएँ की थी। मुत्ताराम शर्मा ने सिपहसालार का हास्य-अभिनय किया। 'पद्मादाई' में विक्रम की भूमिका राजाराम नायर ने और 'वनवारी' की भूमिका बत्सी दलाल ने ग्रहण की।<sup>१३४</sup> इसमें अजयसिंह का पाठ गोपाललाल

पुरी ने किया।

सन् १९२१ में प्रबोधिनी परिषद् के विलय के उपरान्त सस्थापक-सदस्यों के पारस्परिक मतभेदों आदि के कारण क्लब बन्द हो गया।

सन् १९२४-२५ में हिन्दू यूनियन क्लब का पुनर्गठन हुआ। अमृतलाल नागर क्लब के साहित्य मंत्री तथा डॉ० जगननारायण कपूरिया इसके नाट्य मंत्री बने। पुराने सभी सदस्य इसमें ले लिये गये, किन्तु अवशिष्ट शूलक की वसूली के प्रश्न पर सभी पुन विभक्त हो गये और क्लब का अस्तित्व ही नष्ट हो गया।<sup>१११</sup>

तत्कालीन बड़े-बड़े ताल्लुकेदार, जिनमें राजा रामपाल सिंह प्रमुख थे, इस क्लब के सरदाक थे। क्लब के नाटक बनारस, प्रयाग, कानपुर आदि नगरों तक के लोग देखने आते थे। इस क्लब का अपना एक पुस्तकालय-वाचनालय, बच्चों का स्कूल, खेल का मैदान आदि भी था।

सन् १९१२-१३ में नाटककार एवं नाट्याचार्य माधव शुक्ल प्रयाग से लखनऊ की इलाहाबाद बैंक में आ गये। यहाँ वे इलाहाबाद बैंक की फौजी (चीफ की वर्तमान मन्मूलाल घर्मगाला) में ही रहते थे। यहाँ आते ही राजाराम नागर तथा गोपालदास मेहरोत्रा तथा ज्वालाप्रसाद कपूरिया के सहयोग से, जिनमें से प्रथम दो इलाहाबाद बैंक में ही क्रमशः लेखाकार तथा कोषाध्यक्ष थे, माधव शुक्ल ने प्रयाग के ढग पर ही हिन्दी नाट्य समिति की धान वाली गली में जीवन जो कामगोरी के भवन में स्थापना की। आजकल यहाँ 'बर्मा मैन्शन' बन गया है और पीछे के भाग में घर्मगाला है।

सन् १९१३ में माधव शुक्ल-कृत 'महाभारत पूर्वार्द्ध' गणेशगज-स्थित आर्य समाज के पास के पार्क में खेलने का आयोजन किया गया, किन्तु आर्य समाजियों के विरोध और हठदम के कारण नाटक न हो सका। बाद में यह चीक में खेला गया। इसी वर्ष ज्वाला प्रसाद कपूरिया-कृत 'राजसिंह' नाटक खेला गया।<sup>११२</sup>

सन् १९१४ में 'राणाप्रगाथ' तथा हिन्दी साहित्य सम्मेलन के पंचम अधिवेशन के अवसर पर भारतेन्दु-सत्य हरिश्चन्द्र माधव शुक्ल के निर्देशन में प्रस्तुत किये गये। प्रथम में प्रताप का अभिनय राजाराम नागर ने और द्वितीय नाटक में राजा हरिश्चन्द्र का पाठ माधव शुक्ल ने किया। सम्मेलन के इस अधिवेशन के समापति श्रीधर पाठक ने इन अवसर पर हिन्दी रंगशाला तथा नाटकों के अभाव की पूर्ति के लिए 'प्रत्येक देन-हितैषी हिन्दी-भाषी' से सचेष्ट होने की अपील की थी।<sup>११३</sup>

तदनन्तर माधव शुक्ल इलाहाबाद और फिर वहाँ से कलकत्ते चले गये।

प्रसाद युग और परवर्ती काल में लखनऊ में अनेक नाट्य-संस्थाएँ बनीं, जिनमें इण्डियन हीरोज एसोसिएशन, रस्तोगी क्लब, योगेशदादा का क्लब, योगेन्स म्यूजिकल सोसाइटी, भारतीय जन नाट्य संघ-राष्ट्रीय नाट्य परिषद्, सांस्कृतिक रंगमंच, लखनऊ रंगमंच, नटराज, भारती आदि प्रमुख हैं।

प्रयाग-प्रयाग की पहली नाट्य-मंडली थी-आर्य नाट्य समा, जिसकी स्थापना सन् १८७०-७१ के लगभग हुई थी। इस मंडली की 'श्रेण' से प्रयाग में 'नाट्य-मंच' नामक मासिक पत्र भी प्रकाशित हुआ था। इस मंडली ने ६ दिसम्बर, १८७१ को श्रीनिवासदास-कृत 'रणधीर-प्रेममोहिनी' को प्रथम बार मंचस्थ किया, जिसमें रणधीर के प्राण-त्याग, उसकी प्रेयसी प्रेममोहिनी के विलाप और मरण के दुःख अत्यन्त प्रभावशाली बन पड़े थे। समा ने २६ अगस्त, १८७६ को जीतलालप्रसाद त्रिपाठी-कृत 'जावकीमगल' तथा 'प्रयाग-समाचार' के संपादक प० देवकीनन्दन त्रिपाठी द्वारा लिखित 'अथ नार्सिंह' का अभिनय प्रयाग के रेलवे थियेटर में किया। 'जावकीमगल' को देखने के लिये ४०० से अधिक सामाजिक एकत्र हुए। इसके अनिश्चित देवकीनन्दन त्रिपाठी-कृत 'कलियुगी जनेऊ' (२६ अगस्त, १८७६) तथा लाला बालिधाम वैद्य-कृत 'कामकदला' नाटक भी समा द्वारा प्रस्तुत किये गये।<sup>११४</sup>

नगर-नगर में स्थापित रेलवे इस्टीट्यूटो या थियेट्रो की शृंखला ने रंगमंच के विकास में सक्रिय योगदान दिया है। प्रयाग का रेलवे थियेटर भी इसी शृंखला की एक महत्त्वपूर्ण कड़ी रहा है। इस थियेटर में १४ अगस्त, १८७५ को 'दुर्गेशनन्दिनी' का प्रयोग हुआ, जिसमें दुर्ग, कारागार तथा राजा बीरेन्द्रासिंह के शीश काटने के दृश्य बड़े सजीव बन पड़े थे। इस थियेटर में अन्य नाट्य-संस्थाओं के भी नाटक अभिनीत हुआ करते थे।<sup>11</sup>

प्रयाग की सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण संस्था थी—श्री रामलीला नाटक मंडली, जो सन् १८९८ में माधव शुक्ल, महादेव भट्ट (पं० बालकृष्ण भट्ट के दूसरे सुपुत्र) और गोपाल दत्त त्रिपाठी के प्रयास से स्थापित हुई थी। यह मंडली रामलीला के अवसर पर नाटक खेला करती थी। सर्वप्रथम इसने माधव शुक्ल का 'सीय स्वयम्बर' सन् १८९८ में ही खेला, किन्तु घनुष-भय के प्रसंग में ब्रिटिश कूटनीति पर आक्षेप होने के कारण उसे देखने के लिए आये महामना मदनमोहन मालवीय बीच में ही उठ कर चले गये थे, फलस्वरूप नाटक वही बन्द कर दिया गया। इसके अनन्तर इस मंडली ने भारतेन्दु-कृत 'सरयू हरिश्चन्द्र' नाटक बड़ी सफलता के साथ प्रस्तुत किया।<sup>12</sup>

यह मंडली सन् १९०७ तक निरन्तर चलती रही, किन्तु मद्दतियों में मतभेद हो जाने के कारण सन् १९०८ में माधव शुक्ल ने 'हिन्दी नाट्य समिति' की स्थापना की। इसे बालकृष्ण भट्ट और बा० पुरुषोत्तमदास टंडन का सहयोग प्राप्त हुआ। इस समिति द्वारा सर्वप्रथम राधाकृष्णदाम का 'महाराणा प्रताप' अभिनीत हुआ, जिसे अस्वस्थ होने हुए भी नाटककार स्वयं देखने गया था। सन् १९११ में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के द्वितीय अधिवेशन के अवसर पर यह नाटक पुनः मंचस्थ किया गया।

यह समिति सन् १९१५ में और उसके बाद कुछ नाट्य-प्रदर्शनो के बाद चिपिल पड़ गई। इस समिति के कार्यों का विवरण चतुर्थ अध्याय में यथास्थान तथा प्रयाग के हिन्दी साहित्य सम्मेलन द्वारा नाट्यप्रतियोग, रंगमंच की स्थापना और नाट्य-कला की उन्नति के लिये सन् १९२२ से सन् १९३२ तक किये गये प्रयासों का विवरण इसी अध्याय में आगे दिया जा रहा है।

सन् १९४५ भारतीय जन-नाट्य सघ (इप्ता) की शाखा प्रयाग में खुली, जिसके द्वारा बंगला के अनूदित और हिन्दी के कुछ मौलिक नाटक तथा हिन्दी कहानियों के नाट्य-रूपान्तर मंचस्थ किये गये। सन् १९४८ में भारतीय जन-नाट्य सघ का वार्षिक अधिवेशन भी प्रयाग में ही हुआ।

सन् १९४८ और उसके बाद पृथ्वी थियेटर्स, वर्म्बई ने अपने उत्तरी भारत के दौरे में कानपुर एवं लखनऊ के बाद इलाहाबाद की भी यात्राएँ की, जिससे नये रंग-शिल्प और नाट्य-पद्धति को देख कर वहाँ के नाटककारों और कलाकारों को बड़ा प्रोत्साहन मिला। इस समय इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसियेशन, श्री आर्ट्स सेंटर, सेतुमंच, नाट्यकेन्द्र आदि कई नाट्य-संस्थाएँ इस दिशा में कार्यरत हैं।

आगरा—उन्नीसवीं शताी के हिन्दी-रंगमंच के मानचित्र में आगरा को भी यथोचित स्थान प्राप्त है। इस शताी के अन्तिम दशक में सर्वप्रथम नाटककार निर्देशक मिर्जा नजीर बेग ने अपने तथा अन्य पारसी-हिन्दी नाटक खेलने के लिए एक नाटक मंडली की स्थापना की, जिसने आगरे के बाहर जाकर लखनऊ, दिल्ली, अजमेर, शालावाड़, लाहौर, रावलपिण्डी तथा कलकत्ते में अपने नाटक प्रदर्शित किये। शालावाड़ के महाराजा भयानीसिंह ने जब वहाँ एक रंगशाला बनवाई, तो इन्हीं नजीर बेग को नाट्य-निर्देशन के लिए बुलाया गया था। शालावाड़ से लौट आने पर भी इनकी मंडली सक्रिय बनी रही। उनकी मृत्यु (१९२० ई०) के बाद उनके भानजे वजीर खाँ मंडली के निर्देशक बने और सन् १९३२ तक वे इस मंडली को चलाते रहे।

शारद नागर ने नजीर बेग के नवासे बदन मियाँ से भेंट-वार्ता कर यह बताया है कि उनकी मंडली का 'स्वायी रंगमंच' आगरे के फुलट्टी बाजार में स्थित हाफिज जी के कटरे में था। उनका यह अनुमान है कि इस कटरे का नाम हाफिज मुहम्मद अब्दुल्ला के नाम पर पड़ा है, जो स्वयं एक नाटककार एवं प्रयोक्ता थे और एक मंडली



चलाते थे । इसी मंडली को नजीर बेग ने उत्तराधिकार में प्राप्त किया, यद्यपि इस सम्बन्ध में कोई ठोस प्रमाण उपलब्ध नहीं है ।<sup>14</sup>

इस मंडली में ६०-७० कलाकार एवं रमयित्री थे । इस मंडली के दो नाटक 'सत्य हरिश्चन्द्र' अथवा 'तमाशा गदिशे तकदीर' तथा 'रुक्मिणी-मंगल' बहुत प्रसिद्ध थे ।

हाफिज मुहम्मद ने 'शकुन्तला नाटक' (१८८६ ई०, ४०) तथा 'बोहरा-बहराम' (१८९१ ई०, ४०) तथा नजीर बेग ने 'रामलीला' अथवा 'नाटक भाकें लका' (१८९० ई०), 'नाटक राजा सखी', 'कृष्ण औतार' अथवा 'नाटक चमन मोहवार', 'सत्य हरिश्चन्द्र' अथवा 'तमाशा गदिशे तकदीर' (१८९०-९१), 'नई बन्दावती' लासानी अथवा 'गुलशन पाकदामनी' (१९०६ ई०), 'माहीगिर', 'बुलबुल', 'इन्दरसमा' तथा 'रुक्मिणी-मंगल' नाटकों की रचना की ।<sup>15</sup>

बीमबी शर्मा के दूसरे दशक में ही आगरे में अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं का अभ्युदय प्रारम्भ हो गया । इनमें प्रमुख थी-आगरा नागरी प्रचारिणी सभा तथा आगरा कृष्ण नाटक मंडली ।

आगरा नागरी प्रचारिणी सभा ने गोकुलपुरा तथा बल्का बस्ती में 'महाभारत' नाटक सन् १९१७-१८ में मंचस्थ किया, जिसके ६-७ प्रयोग हुए । अन्तिम दिन कुछ लोगों ने झगडा करके रंगमंच में आग लगा दी । यह सभा आगे कोई प्रदर्शन न कर सकी ।<sup>16</sup>

आगरा कृष्ण नाटक मंडली की स्थापना स्वर्णकार मास्टर हरिकारायण वर्मा ने सन् १९१९-२० में की वर्मा जी अच्छे संगीतज्ञ थे और अनेक वाद्य-यन्त्र बजा लेते थे । इस मंडली के नाट्यनायक थे—पं० तोताराम । मंडली के प्रसिद्ध नाटक हैं—'सती केश्या' अथवा 'नेक अवला', 'गरीब' अथवा 'दीनत का नशा', 'रामपूत रमणो', 'देवी देवयानी' तथा 'कल्लो तमोजन' । आगे चल कर इस मंडली के प्रमुख कलाकार ज्ञान वर्मा इस मंडली के नाट्य-निर्देशक हुए तथा आगरा जन-नाट्य सभ के नाट्य-प्रदर्शनों में उन्होंने पूरा योगदान दिया ।<sup>17</sup>

सन् १९२५ में इस मंडली का कार्य अवरुद्ध हो गया ।

आधुनिक युग में आगरा जन-नाट्य सभ ने आगरा तथा सम्पूर्ण उत्तर प्रदेश के हिन्दी रंगमंच के नव आन्दोलन को अग्रसर करने में अद्भुत योग दिया, जिसका विस्तृत विवरण पृथक् अध्याय में यथास्थान दिया गया है ।

बलिया — उत्तरीसखी शर्मा के अन्त में उत्तर प्रदेश के पूर्वी सीमांत पर स्थित बलिया भी नाट्य-आन्दोलन का एक केन्द्र बना । सन् १८८४ ई० अथवा उसके कुछ पूर्व स्थापित बलिया नाट्य समाज ने भारतेन्दु हरिश्चन्द्र-कृत 'सत्य हरिश्चन्द्र' तथा 'नीलदेवी' नाटकों का प्रयोग नवम्बर, १८८४ में हदरी मेले के अवसर पर किया था । इस अवसर पर भारतेन्दु को भाषण देने के निमित्त आमन्त्रित किया गया था, जिन्होंने अस्वस्थ होते हुए भी न केवल इस निमन्त्रण को स्वीकार किया, बल्कि 'हरिश्चन्द्र' में स्वयं हरिश्चन्द्र की भूमिका भी ग्रहण की थी । शैल्या के भ्रमशान-विलाप तथा भारतेन्दु के अभिनय ने प्रेक्षक-समाज को कृष्ण-विगलित कर दिया । बलिया के कलक्टर श्री० टी० राबर्ट्स तथा उनकी पत्नी, दोनों इस नाटक को देखकर बहुत प्रभावित हुए । कलक्टर की पत्नी ने तो इस दृश्य को देखने का पैर्य छोड़कर भारतेन्दु वानू से यह आग्रह किया कि इस दृश्य को बदल दिया जाय ।

श्रीमती-वृन्दावतलाल शर्मा की स्त्रोत्र के अनुसार औरछे दरवाजे की मस्जिद के पास-पास की जमीन पर मोतीबाई की नाटकशाला बनी हुई थी, जो सन् १८९७ के पूर्व से ही स्थित थी । इस जमीन की स्वामिनी मोतीबाई एक कुशल अभिनेत्री थी, जो उन अन्य अभिनेत्रियों में से एक थी, जो इस नाटकशाला में कार्य किया करती थी । गंगाधर राव को नाटकाभिनय का बड़ा शौक था ।

पटना — साप्ताहिक 'बिहार-चन्द्र' के सम्पादक एवं नाटककार केशवराम भट्ट ने न केवल पत्रकारिता के क्षेत्र में, अपितु हिन्दी रंगमंच के उन्नयन में भी स्पृहणीय योगदान दिया है । सन् १८७६ में पटना नाटक मंडली की स्थापना कर उसके माध्यम से भट्ट जी ने अपना 'शमसाद-सौजन' नाटक उसी वर्ष दिसम्बर में प्रस्तुत किया ।

नाटक 'बिहार-वन्धु' प्रेम में अस्थायी रंगमंच बना कर खेला गया था। इसके अनन्तर उक्त 'सज्जाद-सम्बुल' मंचस्थ हुआ, जिसके कई प्रयोग हुए।<sup>११९</sup> इसमें छः अंक हैं और प्रथम तीन अंकों में से प्रत्येक में चार-चार और शेष तीन अंकों में पाँच-पाँच अंकियाँ (दृश्य) हैं। 'सज्जाद-सम्बुल' की कथा जमींदार सज्जाद तथा उसके घर में पली और बड़ी हुई सम्बुल के विकामोन्मुख प्रेम तथा निकाह से सम्बन्धित है।

इस मंडली के अनन्तर बिहार थियेट्रिकल ट्रुप तथा बाँकीपुर नाटक मंडली (१८८४ ई०) की स्थापना हुई, जो पारसी रंगमंच से प्रभावित थी।

छपरा-छपरा के कुछ उत्साही रंगप्रेमी युवकों ने सन् १९१८-१९ के लगभग 'उर्वशी' नाटक खेला। इसके अनन्तर छपरा क्लब की स्थापना हुई, जिसने जगन्नाथशरण का 'प्रह्लाद' तथा द्विजेन्द्रलाल राय का 'मीरम' मंचस्थ किया। इसकी सक्रियता ने अनुप्राणित होकर श्री शारदा नाट्य समिति अस्तित्व में आई, जिसने द्विजेन्द्र-भारतरमणी, 'दुर्गादास' आदि अभिनीत किये। समिति के अन्य मंचस्थ नाटक हैं—'महानारत' तथा जगन्नाथशरण-कृत 'कुक्षेत्र'। 'कुक्षेत्र' का प्रयोग मुजफ्फरपुर में हुए हिन्दी साहित्य सम्मेलन के अधिवेशन के अवसर पर भी किया गया था, जिसमें स्व० राष्ट्रपति डॉ० राजेन्द्रप्रसाद के अग्रज महेन्द्रप्रसाद ने भी एक भूमिका की थी।<sup>१२०</sup>

शारदा नाट्य समिति से पृथक् होकर महेन्द्रप्रसाद और उनके मित्रों ने एम्पयर ड्रामेटिक एसोसिएशन की स्थापना की। इस संस्था ने द्विजेन्द्र लाल राय के तथा बेचनशर्मा 'उग्र' का 'ईसा' नाटक अभिमंचित किये।<sup>१२१</sup>

मुजफ्फरपुर — मुजफ्फरपुर में धर्म सचिवाणी सभा की स्थापना हुई, जिसके तत्त्वावधान में अम्बिकादास व्यास-कृत 'धर्मसाम रूपक' मंचस्थ हुआ।<sup>१२२</sup>

कलकत्ता — कलकत्ते के सम्बन्ध में यह प्रसिद्ध है कि जितना वह बँगला-भाषियों का है, उतना ही वह हिन्दी भाषियों का भी है। कानपुर के युगल किशोर शुक्ल ने हिन्दी का पहला साप्ताहिक पत्र 'उदक मार्तण्ड' कलकत्ते से सन् १८२६ में निकाला था। हिन्दी की पाठ्य-पुस्तकों का प्रथम प्रणयन भी यहीं हुआ था। हिन्दी नाटक और रंगमंच की दिसा में भी यह अग्रणी रहा है। सन् १९०६ में सर्वप्रथम आजमगढ़वासी मुदंगाचार्य भुगुनाथ वर्मा ने कुछ हिन्दी-प्रेमियों के सहयोग से हिन्दी नाट्य समिति की स्थापना की। यह कलकत्ता की सबसे प्राचीन नाट्य-संस्था रही है। इसके द्वारा सर्वप्रथम 'भक्त प्रह्लाद' नाटक खेला गया, किन्तु वह असफल रहा। कुछ वर्षों के पश्चात् इस समिति का पुनर्गठन हुआ। भुगुनाथ वर्मा इसके सभापति, 'भोलाबाघ' वर्मन इसके सचिव और माधव शुक्ल, ईश्वरी। प्रसाद भाटिया, कृष्णचन्द्र जैन आदि कई नाट्यप्रेमी इसके सदस्य बने। नाटकामिनय का भार माधव शुक्ल पर होने के कारण उन्हें इलाहाबाद से सन् १९१६ में कलकत्ते बुला लिया गया और भारतेन्दु का 'नीलदेवी' भारत संगीत समाज के थियेटर हाल में खेला गया, जो बहुत सफल रहा। इसके अनन्तर राधेदयाम कथावाचक का 'वीर अभिमन्यु' कटक (उड़ीसा) के वाद-पीडितों के सहायताार्थ किया गया और चार हजार रुपये उड़ीसा भेजे गये। 'नीलदेवी' दो तीन बार और 'वीर अभिमन्यु' छ-सात बार खेला गया।

सन् १९२० में जमुनादास मेहरा का 'पाप-परिणाम' मंचस्थ हुआ और ८-१० बार खेला गया। इसके अनन्तर मेहरा का 'भक्त चन्द्रहास' तथा 'सत्य विजय', 'पाण्डवविजय' आदि कई नाटक खेले गये। कानपुर काग्रेस (१९२५ ई०) में समिति ने कई नाटक खेले थे। इस समिति ने सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' द्वारा लिखित एक नाटक भी खेला था, जिसमें उन्होंने स्वयं सूत्रधार और रामेश्वर बिड़ला का अभिनय किया था।<sup>१२३</sup>

इस समिति से पृथक् होकर सन् १९१८ में माधव शुक्ल ने भोलाबाघ वर्मन के साथ हिन्दी नाट्य परिषद् की स्थापना की। परिषद् के नाट्याचार्य हुए माधव शुक्ल, जिनके निर्देशन में राधाकृष्णदास का 'महाराणा प्रताप' ('मामाशाह की राजमर्ति' के नाम से), द्विजेन्द्र का 'मेवाड़-यतन' ('विश्वप्रेम' के नाम से) आदि नाटक खेले गये। इस परिषद् का विस्तृत विवरण चतुर्थ और पंचम अध्यायो में यथास्थान दिया गया है।

हिन्दी-नाट्य परिपद् से पुनर् होकर शिवरत्न जोशी ने बजरंग परिपद् की स्थापना की और 'भक्त-प्रह्लाद', 'सिंहनाद', किशनचन्द 'जैबा' का 'जय्यो पजाव', राधेश्याम कथावाचक का 'भक्त अम्बरीष' ('ईश्वर-भक्ति' का नाम-रूपान्तर) आदि नाटक खेले। बजरंग परिपद् से अलग होकर कुछ व्यक्तियों ने श्रीकृष्ण नाट्य परिपद् (१९२० ई०) की स्थापना की और कई नाटक खेले। कलकत्ते की इन सभी संस्थाओं में अब कोई विशेष सक्रियता नहीं दिखाई पड़ती।<sup>१००</sup>

सन् १९२०-२१ में हिन्दी की पत्र-पत्रिकाओं में नाट्य-आन्दोलन को लेकर अनेक लेख लिखे गये। इस आन्दोलन के एक पुरस्कर्ता कलितकुमार सिंह 'नटवर' के प्रस्ताव पर हिन्दी साहित्य सम्मेलन के सन् १९२२ में हुए साहौर अधिवेशन में हिन्दी रंगमंच की स्थापना और नाट्यकला की उन्नति के लिये एक नाट्य उपसमिति बना दी गई। इस उपसमिति की कई बैठकें सम्मेलन के इलाहाबाद, दिल्ली, कानपुर, पटना, कलकत्ते आदि के अधिवेशनों के साथ हुईं। कलकत्ते के अधिवेशन (१९३१ ई०) में सम्मेलन की विषय-निर्वाचनी समिति ने जो नाट्य उपसमिति बनाई थी, उसमें १४ सदस्य थे—नारायणप्रसाद 'वेताव', आगा 'हय', राधेश्याम बविरत्न, माधव शुक्ल, नरोत्तम व्यास, हरिकृष्ण जोहर, तुलसीरस 'शंदा', बदरीनाथ भट्ट, जयशंकर प्रसाद, जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी, मालतिलाल चतुर्वेदी, आनन्दप्रसाद कपूर (नामही नाटक मंडली वाले), सौवर्णिया बिहारीलाल वर्मा और कलित-कुमार सिंह 'नटवर' (संयोजक)।<sup>१०१</sup>

उपसमिति ने यह निर्णय किया कि नाटककारों को पुरस्कार आदि देकर प्रोत्साहित किया जाय, नाटक लिखाये और अभिनीत किये जायें, और नाट्य-आन्दोलन का प्रचार पत्र-पत्रिकाओं और अभिनयों द्वारा किया जाय।<sup>१०२</sup>

सन् १९३१ में पुनः कलकत्ते में सम्मेलन का अधिवेशन हुआ और पुरुषोत्तमदास टडन के सुझाव पर 'हिन्दी रंगमंच समिति' बनी। यह नाट्य उपसमिति की एक व्यावहारिक शाखा थी, जिसके मयोजक थे—माधव शुक्ल और नरोत्तम व्यास। सन् १९३२ में गिरीश-बलिदान के व्यास-कृत हिन्दी अनुवाद का अभिनय हुआ, जिसमें उक्त समिति के सदस्य—कलकत्ते की सभी हिन्दी नाट्य-संस्थाओं के चुने हुए कलाकारों ने भाग लिया। नाटक बहुत सफल रहा। इसके उपरान्त नरोत्तम व्यास, माधव शुक्ल और 'नटवर' फिल्म-क्षेत्र में चले गये और उन्होंने फिल्म कारपोरेशन आफ इंडिया के चलचित्र 'तुम्हारी जीत', 'ओलाद' आदि में कुछ भूमिकाएँ भी कीं। नाट्य आन्दोलन वही एक गया।<sup>१०३</sup>

सन् १९३५ में सिनेमा के प्रसार के कारण कलकत्ते के व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक दोनों मंच स्थितिल पड़ गये। मादन धियेटर्स की अधिकांश रंगशालाएँ सिनेमाघरों में परिणत हो गईं। मादन धियेटर्स की कुमारी जहाँ-आरा कम्पन ने सन् १९३६ में अपनी एक मंडली बनाई, जिसका नाम था इंडियन आर्टिस्ट एसोसियेशन।<sup>१०४</sup> इसके दूसरे अभिनेता माणिकलाल भारवाही ने सन् १९३८ में वाहजहाँ नाटक मंडली की स्थापना की, धर्मलाल स्ट्रीट पर की। सन् १९४६ में प्रेमशंकर 'नरसी' के प्रयास से कलकत्ते के मिनर्वा थियेटर में 'हिन्दुस्तान थियेटर्स' की स्थापना हुई। इन तीनों मंडलियों का सम्यक् विवरण पंचम अध्याय में दिया गया है।

सन् १९४९ में व्यावसायिक आधार पर मूनलाइट थियेटर्स सुव्यवस्थित रूप में चालू हुआ। प्रेमशंकर 'नरसी' इसके निर्देशक बन कर आ गये। यह 'हिन्दी का एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच' रहा है। इस संस्था के कार्यों का विस्तृत विवेचन पंचम अध्याय में किया गया है।

मूनलाइट के अतिरिक्त इधर कुछ अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ भी कलकत्ते में बन गई हैं, जिनमें से प्रमुख हैं—विजला क्लब (१९४४ ई०), तरुण सघ (१९४७ ई०), भारत भारती (१९५३ ई०), अनामिका (१९५५ ई०) और संगीत कला मंदिर (१९४५ ई०)। संगीत कला मंदिर, जिसने हिन्दी नाटक सन् १९६३ से प्रारम्भ किये, तथा

अन्य सभी संस्थाओं के सम्बन्ध में विस्तार से पंचम अध्याय में लिखा गया है । इन सभी संस्थाओं ने, विशेषकर अनामिका ने हिन्दी रंगमंच के विकास एवं उन्नयन में स्मरणीय योगदान दिया है ।

बम्बई—बीसवीं शती के पाँचवें दशक के प्रारम्भ में, जबकि चलचित्र बम्बई और समस्त भारत में अपना विजय-ध्वज फहरा चुका था, एक बार पुनः रंगमंच पर आत्मनिर्व्ययजन की पिपासा जागी और क्रमशः अनेक नाट्य-संस्थाओं का आविर्भाव होने लगा, और इन नाट्य-संस्थाओं में कुछ ऐसी भी संस्थाएँ निकली, जिन्होंने आगे चल कर गुजराती और/या मराठी तथा अन्य भाषाओं के साथ हिन्दी के नाटकों का भी अभिनय प्रारम्भ कर दिया । इन संस्थाओं में प्रमुख हैं नाट्यनिकेतन (१९४१ ई०), थियेटर ग्रुप (१९४३ ई०), इंडियन नेशनल थियेटर (१९४४ ई०), थियेटर यूनिट (१९४४ ई०) आदि ।

बम्बई में आधुनिक हिन्दी रंगमंच के पैर स्वतन्त्र रूप से नहीं जम पाये । इस दिशा में दो प्रयास बड़े पैमाने पर किये गये, किन्तु कुछ दूर चल कर वे भी ठप्प हो गये । ये प्रयास थे—सन् १९४३ में बम्बई में भारतीय जन-नाट्य सघ और सन् १९४४ में पृथ्वी थियेटर्स की स्थापना । ये दोनों संस्थाएँ दो पृथक् विचार-धाराओं की पोषक थीं । भारतीय जन-नाट्य सघ के पृष्ठ-पोषक वे साहित्यकार और कलाकार थे, जो बंगाल के अकाल-पीड़ितों की सहायता, द्वितीय विश्व-युद्ध में रूस और मित्रराष्ट्रों के युद्ध को 'जन-युद्ध' मान कर उनके पक्ष-ममर्थन तथा रोटी और वर्ग-युद्ध को अपने 'जिहाद' का लक्ष्य बना कर चल रहे थे । इसके विपरीत पृथ्वी थियेटर्स भारतीय सस्कृति और शुद्ध राष्ट्रीयता का पोषक रहा है ।

इन सभी संस्थाओं एवं नाट्य-दलों का विस्तृत विवरण पंचम अध्याय में यथास्थान दिया गया है ।

शालावाड़ (राजस्थान)—व्यावसायिक क्षेत्र के समानान्तर अव्यावसायिक क्षेत्र में एक स्मरणीय प्रयास शालावाड़ के तत्कालीन महाराजा सर भवानीसिंह ने किया था । उन्होंने सन् १९०३ में शालावाड़ में आगरे की एक मडली के निर्देशक मिर्जा नजीर बेग के परामर्श से एक रंगशाला बनवाई, जो अस्थायी ढंग की थी ।<sup>१३३</sup> इस रंगशाला में सर्वप्रथम सन् १९०४ में 'गुलरूजरीना' नाटक खेला गया । इसके अनन्तर 'गुलेनार-फिरोज', 'खूने नाहक', 'हरिश्चन्द्र', 'चन्द्रावली', 'लैला-मजनून', 'अलीबाबा चालीस चोर', 'मोरचब्द', 'गुलबकावली', 'पूरन भगत', 'शुबादोस्त', 'इन्द्रसभा', 'भूलभुलैया', 'कल्ले नजीर' आदि कई पारसी-हिन्दी शैली के नाटक खेले गये ।

सन् १९०६ में राजमाता की मृत्यु हो जाने के कारण मिर्जा साहब के नाटकों को अमागलिक मान कर महाराजा ने उनके नाटकों को देखना बन्द कर दिया और फलतः मिर्जा साहब को अपने कलाकार-दल के साथ आगरे वापस चला जाना पड़ा ।<sup>१३४</sup>

सन् १९१० में उक्त अस्थायी रंगशाला की जगह महाराजा भवानीसिंह ने अपने राजभवन में एक स्थायी रंगशाला बनवाई, जिसका नाम था 'भवानी नाट्यशाला' । इस नाट्यशाला में सर्वप्रथम 'गुलेनार-फिरोज' मचस्य हुआ । इस नाटक के लिये विदेशों से चाइना ड्रेस, चौटीदार बाल आदि मँगवाए गये थे ।<sup>१३५</sup> महाराजा ने अपने अभिनेताओं के नाट्य-शिक्षण के लिए पुरुषोत्तमदास, अब्दुलरऊफ जैसे योग्य निर्देशकों को बुला कर अपने यहाँ आजीवन नौकरी में रखा ।<sup>१३६</sup> पुरुषोत्तमदास के निर्देशन में 'खुबसूरत बला' ('हथ') और 'महाभारत' ('वेताव') नाटक खेले गये । इसके अनन्तर नाट्यशाला का पुनर्निर्माण हुआ और १६ जुलाई, १९२१ को 'सिकन्दर' मचस्य हुआ । 'महाभारत' की भाँति इस नाटक की भाषा भी हिन्दी थी । इन नाटकों के प्रयोग राजेन्द्र डामेटिक अमेच्यर क्लब द्वारा किये गये थे । सन् १९२९ में महाराजा भवानीसिंह के निधन के बाद यह मस्था बन्द कर दी गई । सन् १९३० में नये महाराजा राणा राजेन्द्रसिंह के प्रयास से संस्था को पुनर्जीवन प्राप्त हुआ और वह टिकट लगा कर नाटक खेलने लगी, किन्तु कुछ काल पश्चात् टिकट की व्यवस्था समाप्त कर दी गई ।<sup>१३७</sup>

सन् १९३२ में राजेन्द्रसिंह-कृत 'अभिमन्यु' और सन् १९४० में 'कृष्ण-कमला' नाटक खेले गये । सन् १९४३

मे राणा राजेन्द्रसिंह की मृत्यु के बाद राणा हरिश्चन्द्रदेव महाराजा हुए, जिनके शासन-काल में ग्राम-सुधार की समस्या पर आधारित कई नाटक खेले गये ।<sup>१५५</sup>

कुँवर चन्द्रप्रकाश सिंह के अनुसार भवानी नाट्यशाला इंग्लैंड की उत्तमोत्तम रंगशालाओं के अनुकरण पर बनवाई गई थी, जिसमें सब प्रकार के नाटक और अतिउत्तम दृश्य प्रस्तुत किये जा सकते थे । इसके पार्श्व भाग (नेपथ्यगृह की दीर्घा) में बलाकारों की रूप-संज्ञा आदि के लिए पृथक्-पृथक् कक्ष बने हैं । प्रेक्षागृह में सभी श्रेणी के सामाजिकों के बैठने की व्यवस्था है ।<sup>१५६</sup>

उपरोक्त विवरण से यह स्पष्ट है कि भवानी नाट्यशाला एक सर्वसाधनसम्पन्न राज्यीय रंगशाला रही है, जहाँ प्रारम्भ में उर्दू के और बाद में हिन्दी के नाटक खेले जाने रहे हैं । इसमें प्रारम्भ में नि शुम्क और बाद में टिकट केकर जन-साधारण के लोग भी नाटक देख सकते थे । इस समय यह बन्द पड़ी है । आवश्यकता है—इसका जीर्णोद्धार कर इसे पुनः चालू करने की । अव्यावसायिक क्षेत्र में भवानी नाट्यशाला की स्थापना एक स्पृहणीय प्रयास है ।

शिक्षा संस्थाओं की नाट्य-परिषदें एवं नाट्य-प्रशिक्षण : नाटककारों, नाट्यप्रेमियों साहित्यकारों तथा इतर जनों की नाट्य मंडलियों के अतिरिक्त छात्रों द्वारा प्रवर्तित नाट्य-परिषदों ने भी हिन्दी रंगमंच को विकसित करने और हिन्दी नाटकों के प्रति सामाजिकों में रुचि उत्पन्न करने में अथर्व योगदान दिया । छात्र स्कूल-कालों और विश्वविद्यालयों से निकल कर सार्वजनिक नाट्य मंडलियों में सम्मिलित होकर अथवा अलग में नई मंडलियाँ प्रवर्तित करके भी नाट्य-जगत् के अभाव की सदैव पूर्ति करते रहे । हिन्दी रंगमंच इन शिक्षित जनों की लगन, त्याग और साधना से अनुप्राणित होकर आज तक जीवित-जागृत है । हिन्दी लोगों के प्रयास से मंच पर सदैव नये-नये प्रयोग होते रहे हैं, जो किसी भी रंगमंच के विकास के लिए आवश्यक है ।

प्रयाग विश्वविद्यालय के उपाधि-वितरण के अवसर पर हिन्दू बोर्डिंग हाउस, म्पोर हॉस्टल, आक्सफोर्ड-कैम्ब्रिज हॉस्टल (सन् १९२८ से हार्नेड हाल) तथा कायस्थ पाठशाला हॉस्टल के छात्रों द्वारा नाटक खेले जाते थे ।

सन् १९२५ में द्विजन्द्रलाल राय-कृत 'दुर्गादास', सन् १९२६ में द्विजेन्द्र—'नाहुजहाँ' तथा सन् १९२७ में रायचंदराम कथावाचक-कृत 'बीर अभिमन्यु' मंचस्थ हुआ । सन् १९२६—२७ में विश्वविद्यालय के छात्र और अब कवि, कथाकार एवं नाटककार भगवतीचरण वर्मा नाट्य-संयोजक थे । वर्मा जी ने 'बीर अभिमन्यु' में हास्य-भूमिका भी की थी । इस मंच पर कविवर सुमित्रानन्दन पंत और केवलकृष्ण मेहरोत्रा स्त्री-पात्रों की भूमिका में उतर चुके हैं । एही दिनों पंत जी ने कुछ नाटकों के लिए गीत भी लिखे, जिनमें उनका 'पलकन पग चूमो' आज पिया के मैं' बहुत लोकप्रिय हुआ ।<sup>१५७</sup>

म्पोर हॉस्टल में खेले गये उल्लेखनीय एकाकी हैं — जगदीशचन्द्र माधुर-कृत प्रथम एकाकी 'मेरी वामुरी' (१९२६ ई०), डॉ० रामकुमार वर्मा-कृत एकाकी 'परीक्षा' (१९४० ई० या इसके उपरान्त) तथा उपेन्द्रनाथ 'अश्व-कृत 'छठा बेटा' (१९५१ ई०) ।<sup>१५८</sup> 'परीक्षा' प्रो० आर० एन० देव के निर्देशन में तथा 'छठा बेटा' सी० डी० पांडेय के निर्देशन में अभिनयित किये गये । 'छठा बेटा' में लड़कियों की भूमिकाएँ भी छात्रों ने ही की थी ।

इलाहाबाद विश्वविद्यालय के वीमेन्स हॉस्टल (सरोजिनी नामझू हॉस्टल) की छात्राएँ भी समय-समय पर नाटक खेलती रही हैं । सन् १९६७ में डॉ० रामकुमार वर्मा-कृत 'हीरे के झुमे' (एकाकी) इस हॉस्टल की छात्राओं द्वारा मंचस्थ किया गया ।<sup>१५९</sup>

प्रयाग विश्वविद्यालय में एक रसमवन (ड्रामेटिक हाल) भी है, जहाँ यत्न कई दशकों से प्रायः नाटक होते आ रहे हैं । डॉ० रामकुमार वर्मा नः सामाजिक एकाकी 'दस मिनट' यहाँ सन् १९३४ में खेला गया था ।<sup>१६०</sup>

लगभग इसी प्रकार की परम्पराएँ अन्य विश्वविद्यालयों एवं उनके सम्बद्ध कालेजों में भी रही हैं । छात्र

प्रायः छात्र परिपक्व के उद्घाटन, वापिक समारोह अथवा उपाधि-वितरण समारोह आदि के अवसरो पर नाटक खेलते रहे हैं। सीमित साधन, समय के अभाव और मंच की सीमाओं को दृष्टि में रख कर नाटक प्रायः छोटे अथवा एकाकी ही खेले जाते रहे हैं। इस बात का विशेष ध्यान रखा जाता था कि उस नाटक में स्त्री-पात्र न हों। यदि हों भी, तो एक से अधिक न हों।

विभिन्न विश्वविद्यालयों के छात्रों की नाट्य-संस्थाएँ दिल्ली में प्रति वर्ष होने वाले युवक समारोह में भाग लेती हैं। इस प्रतिस्पर्धा से उनमें नया उत्साह जागृत होता है और वे अभिनय, रंगसज्जा, रूप-सज्जा, वेष्ट-भूषण में अपेक्षाकृत अधिक सुधार करने का प्रयत्न करती हैं। इनमें अच्छे नाटक लिखने और खेलने की प्रेरणा भी होती है।

विश्वविद्यालयों और उनसे सम्बद्ध शिक्षा-संस्थाओं की रंगमंच के प्रति इस प्रवृत्ति एवं उत्साह को पूर्णत्व स्थापित प्रदान करने के लिये यह आवश्यक है कि प्रत्येक विश्वविद्यालय में नाट्य विभाग खोले जायें, जहाँ रंगमंच नाट्य-कला की व्यावहारिक शिक्षा केवल पुस्तकों के द्वारा नहीं, विविध अभिनय-पद्धतियों एवं विविधध्वनी के प्रयोग द्वारा दी जानी चाहिये। यह रंगमंच उस अव्यावसायिक (वोकलि) मंच से पृथक् होगा, जिसका मुख्यतः लोक-रजन या लोक-शिक्षण होता है। शैक्षणिक रंगमंच से ऐसे रंगमंच का विकास होता है, जो लोक-रजन आदि के साथ नये प्रयोग और नव-सृजन भी करे।<sup>100</sup> शिक्षा-संस्थाओं में न केवल किसी भी प्रयोग को सर्व-रूप में प्रस्तुत करने की ओर ध्यान दिया जा सकता है, नये-नये नाटक भी सफलता के साथ प्रस्तुत किये जा सकते हैं। अमेरिका आदि देशों में विश्वविद्यालयों और कालेजों में नाट्यकला के व्यावहारिक प्रशिक्षण के लिये स्नातक पाठ्यक्रमों की व्यवस्था है। वहाँ सन् १९२९ के बाद से अब तक एतदर्थ विश्वविद्यालयों और कालेजों में लगभग पचास रंगशालाएँ भी खोली जा चुकी हैं।<sup>101</sup> विगत दो दशकों में इंग्लैण्ड में भी विश्वविद्यालय रंगमंच का धीमे-धीमे हो चुका है। भारत के, विशेषकर हिन्दी-क्षेत्र के विश्वविद्यालयों को इससे प्रेरणा ग्रहण करनी चाहिये।

देश में अभी तक केवल तीन ही ऐसे विश्वविद्यालय हैं, जहाँ नाटकी और / या अभिनय की सर्जनात्मक शिक्षा दी जाती है—महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय, बड़ोदा, रवीन्द्र भारती विश्वविद्यालय, कलकत्ता तथा आंध्र विश्वविद्यालय, बालेश्वर म० सं० विश्वविद्यालय के अन्तर्गत नाट्य-शिक्षण के लिए भारतीय संगीत, नृत्य एवं नाट्य महाविद्यालय में एक नाट्य विभाग की व्यवस्था है, जहाँ चार वर्ष के डिग्री एवं तीन वर्ष के डिप्लोमा पाठ्यक्रम चलते हैं। यहाँ चतुर्विध अभिनय के साथ नाट्य-शास्त्र, नाटक और रंगमंच के इतिहास, नाटकोपस्थापन आदि की विषय-शिक्षा दी जाती है। महाविद्यालय में नाट्य-प्रयोग के लिए एक नाट्यगृह भी है। रवीन्द्र भारती में तीन वर्ष के बरिष्ठ डिप्लोमा, तीन वर्ष के बी० ए० (आनर्स) तथा एक वर्ष के स्नातकोत्तर डिप्लोमा पाठ्यक्रम की व्यवस्था है। आंध्र विश्वविद्यालय में नाट्य-लेखन, निर्देशन तथा अभिनय की शिक्षा के लिए पृथक्-पृथक् दो-दो वर्ष के पाठ्यक्रम रखे गये हैं।

हिन्दी-क्षेत्र में अभी तक इस प्रकार की कोई व्यवस्था नहीं है। केवल दिल्ली, पटना तथा राँची के विश्व-विद्यालयों में अभी कुछ वर्ष पूर्व एम० ए० की कक्षाओं में नाटक और रंगमंच पर एक पृथक् प्रश्न-पत्र प्रारम्भ किया गया है, जिसके द्वारा नाटक के रंगमंचों पर के अध्ययन की ओर भी छात्रों में प्रवृत्ति जागृत हो सकेगी।<sup>102</sup> नाटक और रंगमंच के व्यावहारिक शिक्षण की दिशा में इसे एक शुभ प्रयास, एक सही लक्ष्य कहा जा सकता है, किन्तु विश्वविद्यालय रंगमंच के विकास के लिए अभी लम्बे दूरी चलना आवश्यक है। निश्चय ही यह एक व्यय-साध्य योजना है, किन्तु छात्रों में नाट्य-कला और उसकी दीर्घ परम्परा एवं व्यवहारों (धर्मिताओं) के प्रति अभिरुचि जागृत करने तथा उनके मानसिक क्षितिज को सांस्कृतिक चेतना से आलोकित करने के महत् कार्य और उसकी आवश्यकता को देखते हुए यह व्यय भविष्य की पूँजी सिद्ध होगा। प्रत्येक विश्वविद्यालय में एक रंगशाला, रंग-

संज्ञा के उत्तरकर एवं रंगोत्कर्षण, परिधान एवं रूप-मञ्जा के गायन सुलभ होने चाहिए। नाटक के पाठ, अभिनय, पूर्वान्यास एवं प्रदर्शन की भी पूरी व्यवस्था होती चाहिए, जिसमें छात्रों का नाटकी का सैद्धांतिक ज्ञान केवल किताबी और मनही (मुपरोक्षीय) बन कर न रह जाय। नाटक-अभ्ययन के माध्यम से उनकी सर्जनात्मक अभिव्यक्ति को विकसित कर एक दिग्गा दी जा सकती है, जिससे वे एक नाट्य-दल के अनुशासन में रह कर अधिक मर्यादित एवं उत्तरदायी बन सकेंगे।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि हिन्दी का अव्यावहारिक रंगमंच अपनी स्वतन्त्र सत्ता लेकर उदित हुआ और अनेक मंचों के बीच से निकल कर अब वह एक आन्दोलन का रूप ले चुका है। अब कोई नगर या बड़ा कस्बा ऐसा नहीं है, जहाँ हिन्दी के नाटक वर्ष में कम से कम दो-एक बार न होने हो। कच्चे अभी वेताब युग से आगे नहीं बढ़े हैं, जब कि नगर प्रसाद युग को पार कर आधुनिक युग में प्रवेश कर चुके हैं और रंगमंच में विज्ञान की उपलब्धियों से लाभ उठा कर अनेक नये प्रयोग करने में सफलता प्राप्त की है।

### (४) हिन्दी और अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच :

#### आदान-प्रदान, योगदान और एकीकरण के सूत्र

हिन्दी और अठारहवीं शताब्दी भारतीय-भाषाओं—बैंगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों में परस्पर किसी न किसी रूप में संबंध आदान-प्रदान होता रहा है। उन्नीसवीं शती में एक भाषा के मंच और नाटककारों ने दूसरी भाषा, विशेषकर हिन्दी के रंगमंच के विकास और श्रोतवर्द्धन में अद्भुत योगदान दिया है। भाषा और रंगमंच के एकीकरण में योगदान देने वाली इन भाषाओं में मराठी और गुजराती का स्थान सर्वोपरि है। गुजराती का रंगमंच और उसके नाटककार २० वीं शती में भी हिन्दी नाटक की शोभद्धि करने रहे हैं। रंगमंच और नाटक में शरीर और आत्मा का सम्बन्ध है, अतः किन्हीं दो या अधिक भाषाओं के रंगमंचों के बीच आदान-प्रदान, योगदान और एकीकरण के सूत्र को समझने के लिए कई दृष्टिकोणों से विचार करना आवश्यक होगा (एक) एक भाषा के नाटककार द्वारा अन्य भाषा या भाषाओं के नाटकों का लेखन, (दो) एक भाषा के रंगमंच पर दूसरी भाषा या भाषाओं के नाटकों का उद्घाटन, (तीन) एक मंडली के बहुभाषी कलाकारों द्वारा विभिन्न-भाषी नाट्य-प्रयोग और (चार) नाट्य-मंडलियों या रंग-गिरीष का अनुकरण।

#### {क} एक नाटककार, अनेक-भाषी नाटक

भारतीय रंगमंच के अभ्युदय काल में अनेक भाषाओं, विशेषकर मराठी और गुजराती की नाट्य मंडलियों के समक्ष जब यह प्रश्न आया कि वे अपने-अपने क्षेत्र से निष्कल कर मजबूत भारत अथवा भारत के एक बड़े भू-भाग को अपना कार्यक्षेत्र बनायें, तो उनकी दृष्टि हिन्दी की ओर गई। उस युग के हिन्दोत्तर भारतीय भाषाओं के नाटककार भी हिन्दी के इस अन्तर्राष्ट्रीय या राष्ट्रीय महत्त्व को समझते थे और बिना किसी नवुदय, सकोच या पूर्वाग्रह के उन्होंने न केवल अपनी भाषाओं के नाटकों में कुछ पात्रों के मुख से हिन्दी के संवाद बलबाए, बरन् स्वयं दो कदम आगे बढ़ कर हिन्दी के कुछ नाटक भी लिखे। हिन्दी के प्रति उनकी यह निष्ठा राष्ट्र के मान्यतात्मक एवं सांस्कृतिक एकीकरण के लिए अत्यन्त स्पृहणीय रही है।

यहाँ यह बताना अप्रासंगिक न होगा कि मराठी, पारसी-गुजराती और गुजराती मंडलियों के या उनसे सम्बद्ध अनेक नाटककारों ने तो उन मंडलियों की अने-अपने प्रान्तों (अब राज्यों) के बाहर लोकप्रिय बनाने के लिये हिन्दी में नाटक लिखे, किन्तु किसी बैंगला नाटककार द्वारा हिन्दी नाटक लिखने का साष्ट उल्लेख नहीं मिलता। भैरवचन्द्र हालदार के 'विद्यामुन्दर' यात्रा-नाटक (१८२३ ई०) के अन्त में हिन्दी में लिखित 'भित्तिर पाला', राज-कृष्ण राय के पूर्ण ब्रजभाषा में लिखित 'इष्टि मनचोरा' और ब्रजभाषा के कुछ पदों से समन्वित 'चक्रुराली'

(१८९० ई०) केवल अपवाद के रूप में ही देखने में आते हैं। इसके विपरीत बागा 'हृष' ने अपने हिन्दी-उर्दू मिश्रित नाटक 'यहूदी की लडकी' का बंगला में 'मिशर कुमारी' के नाम से अनुवाद किया था।

मराठी में विष्णुदास भावे ने 'गोपीचन्दाख्यान' (१८५३ ई०), दातारथास्त्री ने 'गोपीचन्दाख्यान' और 'मत्स्येन्द्राख्यान' और चलन्त मराठे ने 'सुमद्रा-परिणय', 'बाणामुर-चरित्र', 'गोपीचन्द आख्यान' आदि ३२ नाटक हिन्दी में लिखे। इसके अतिरिक्त अण्णा इनामदार ने भी 'गोपीचन्द नाटक' (१८९९ ई०) हिन्दी में लिखा। हिन्दी नाटकों के लेखन के अतिरिक्त मराठी में ऐसे भी कुछ नाटक लिखे गये, जिनमें पात्र हिन्दी में सम्वाद बोलते हैं। उन्नीसवीं शती के बाद मराठी नाटककारों द्वारा हिन्दी नाटक-लेखन की यह परम्परा देखने में नहीं आई।

मराठी के लोकनाट्यों में से विशेषकर ललित और तमासे में भी हिन्दी का व्यवहार होता है। ललित-नाटकों में तो हिन्दी के सम्वाद भी रहते हैं। बीसवीं शती के परिष्कृत तमासे में हिन्दी के गीत भी गाये जाते हैं।

पारसी-गुजराती रंगमंच में सम्बद्ध नसरबानजी खानसाहेब 'आराम' ने 'गोपीचन्द', 'पद्मावत', 'शकुन्तला', 'चन्द्रावली', 'छत्रवाट-मोहनारानी' आदि, सिबराकर गोविन्दराम ने 'हुलवानू' और शायरजग' (१८७७ ई०), गुजराती रंगमंच से सम्बद्ध मु० मिर्जा ने 'मदनमजरी' (१९०१ ई०) और मु० अब्बासअली ने 'सती मजरी' या 'श्रीमती मजरी' (१९२२ ई०, नृ० ५०) नाटक हिन्दी में लिखे।

गुजराती रंगमंच के प्रसिद्ध नाटककार मणिलाल 'पागल' ने कई नाटक हिन्दी में लिखे, जिनमें 'माया-मच्छिन्द्र' '१', 'सती प्रमत्त' '२' (१९३४ ई०) आदि प्रमुख हैं। इसी 'माया-मच्छिन्द्र' के आधार पर बी० शान्ताराम ने प्रभात किन्न के चित्र के अन्तर्गत इसी नाम का चरित्र भी बनाया था। प्रसिद्ध नाट्यशास्त्री नथुराम सुन्दरजी शुक्ल ने अपने गुजराती नाटक 'वित्तममल उर्फ मूरदास' का 'मूरदास' नाम से हिन्दी में अनुवाद भी किया था, जिसे राधेयाम कथावाचक ने मूर विजय नाटक समाज के आग्रह पर बाद में संशोधित किया था। इसी के आधार पर बाद में आगा 'हृष' ने अपना 'मक्त मूरदास' लिखा था। इसके अतिरिक्त 'पागल' तथा अन्य गुजराती नाटककारों के नाटकों में हिन्दी के एकाध गीत प्रायः रखे जाते थे। गुजराती के लोकनाट्य भवाई में यन्त्र-नर्त हिन्दी के सम्वाद, पदो एव दोनों का समावेश प्रायः रहता है।

कुछ गुजराती नाटककारों ने मराठी नाटक और कुछ मराठी नाटककारों ने गुजराती में भी नाटक लिखे। गुजराती नाटककार 'पागल' ने मराठी नाटक मडलियों के लिये भी नाटक लिखे "इसी प्रकार प्रसिद्ध मराठी नाटककार मोरु (या शंकर ? चापूजी त्रिलोकेकर का प्रारम्भ में सम्बन्ध बम्बई की नाटक उत्तेजक मडली (१८७४ ई०) में रहा है और उसके लिये गुजराती में उन्होंने कुछ नाटक भी लिखे थे।"

उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट हो जाता है कि भारत की आलोच्य भाषाओं के क्षेत्र में भी हिन्दी अन्तराज्यीय भाषा के रूप में उन्नीसवीं शती में विशेष रूप से नाटकों की स्वीकृत भाषा रही है, किन्तु उत्तरोत्तर अपने-अपने प्रदेश की भाषा के प्रति मोह और निष्ठा बढ़ती चली गई। गुजराती-क्षेत्र में बीसवीं शती में भी हिन्दी नाटक लिखे जाते रहे।

(दो) एक मंच, अनेकभाषी उपस्थापन

बंगला के रंगमंच पर, आधुनिक युग की नाट्य-सम्थाओं और भिन्न-भिन्न आदि कुछ रंगशालाओं को छोड़ कर, जिन्हें हिन्दी की नाटक मडलियाँ या सस्याएँ किराये पर लेकर अपने हिन्दी नाटक खेलती रही हैं, हिन्दी अथवा अन्य किसी भाषा के नाटक खेले जाने का कोई दृष्टान्त नहीं मिलता, किन्तु मराठी और गुजराती की नाटक मडलियाँ क्रमशः मराठी और गुजराती के नाटकों के अतिरिक्त हिन्दी के नाटक भी खेलती रही हैं। पारसी-गुजराती रंगमंच से ही आगे चल कर पारसी-हिन्दी रंगमंच का विकास हुआ, यह एक निर्विवाद तथ्य है, जिसे हमने इसी अध्याय के प्रारम्भ और तीसरे अध्याय में सिद्ध किया है।



मराठी और गुजराती नाटक मंडलियाँ व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ थीं तथा उन्हें बम्बई के बाहर उत्तर भारत की यात्रा के दौरान हिन्दी-भाषी सामाजिकों के बीच अपने नाटक दिखलाने पड़ते थे, अतः उन्हें हिन्दी के नाटकों को जगह-जगह मंचस्थ करना पड़ता था ।

सर्वप्रथम विष्णुदास भावे की नाटक मंडली ने हिन्दी 'गोपीचन्दाख्यान' का प्रयोग बम्बई में २६ नवम्बर, १८५३ को किया था ।<sup>१३३</sup> दातार सास्त्रो के 'गोपीचन्दाख्यान' और 'मत्स्येन्द्रकथा' ( १८७४ ई० ) को इचलकरजीकर नाटक मंडली ने अग्रिमोनी किया । दातारसास्त्रो के 'गोपीचन्द' की भाषा मराठी-हिन्दी मिश्रित है, किन्तु पुष्कल भाग हिन्दी का है ।<sup>१३४</sup> बलवन्त मराठे के सभी हिन्दी नाटक नूतन सांगलीकर नाटक मंडली ने खेले, जिसका स्वाक्ष पूर्ण बलवन्त के हाथ में आ जाने के बाद उन्होंने उसका नाम बदल कर 'सांगलीकर सगीत हिन्दी नाटक मंडली' कर दिया था । इस मंडली ने समस्त भारत के दौरे किये थे । दक्षिणी भारत की यात्राओं में जहाँ लोग हिन्दी नहीं समझते थे, वहाँ आंगिक अभिनय और आकर्षक साज-सज्जा का विशेष प्रश्रय लिया जाता था ।<sup>१३५</sup>

कहते हैं कि किलोस्कर मनीन नाटक मंडली भी उत्तरी भारत का दौरा किया करती थी और हिन्दी के नाटक दिखलाया करती थी । एक प्रत्यक्षदर्शी के अनुसार किलोस्कर नाटक मंडली ने कानपुर में अपना हिन्दी नाटक 'महात्मा तिलक' चारपायी बाग ( लाटून रोड ) में दिखलाया था ।<sup>१३६</sup>

अलनेकर हिन्दू नाटक मंडली बम्बई के बाहर जब अपनी दक्षिण-यात्रा पर निकलती थी, तो वह हिन्दी के नाटक भी खेलती थी । इस मंडली ने राजमहेन्द्री ( आन्ध्र प्रदेश ) में सन् १८८०-८१ में 'पुत्रकामेष्ठि' नामक हिन्दी नाटक खेला था और उसे तथा मंडली के अन्य नाटकों को देख और प्रेरणा लेकर तेलुगु रंगमंच की स्थापना हुई थी । अलनेकर मंडली के पास १८-१९ हिन्दी नाटक थे ।<sup>१३७</sup>

सन् १८७९ के लगभग कुछ मराठी मंडलियों की आर्थिक स्थिति गिरने लगी और वे पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों द्वारा खरीदे ली गईं । पारसी-गुजराती मंडलियों के अधीन रह कर मराठी मंडलियाँ मराठी के नाटक खेलने लगीं । अलनेकर नाटक मंडली की अधीनता की एक मंडली पहले पुणेकर हिन्दू नाटक मंडली में सम्मिलित हुई और वह सम्मिलित मंडली बाद में दादा भाई मोरवाजी पटेल की ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक मंडली की अधीनता में आ गई । ओरिजिनल विक्टोरिया की अधीनता में पुणेकर मंडली ने २२ मार्च, १८७९ को 'चक्रव्यूह' एवं 'कचदेवयानी आख्यान' नामक दो मराठी नाटक आनन्दोद्भव थियेटर, पूना में प्रस्तुत किये थे ।<sup>१३८</sup>

पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों में से जिन मंडलियों ने हिन्दी के नाटक खेले, उनमें प्रमुख थी-विक्टो-रिया नाटक मंडली, अल्फ्रेड नाटक मंडली, जो आगे चल कर पारसी अल्फ्रेड और न्यू अल्फ्रेड नामक दो पुष्क मंडलियों के रूप में बँट गई थी, एलिफन्टन नाटक मंडली, मार्न थियेटर आदि । आगे चल कर काठियावाड़ की गुजराती नाटक मंडली-सूरविजय नाटक समाज ने भी पूर्णतः हिन्दी नाटक मंडली के रूप में परिणत होकर दिल्ली और उत्तरी भारत के अन्य नगरों के दौरे किये । इसका विस्तृत विवरण इसी अध्याय में पहले दिया जा चुका है । इस प्रकार पारसी-गुजराती और गुजराती नाटक मंडलियों ने पारसी-हिन्दी रंगमंच के उत्थान और विकास में अपूर्व योगदान दिया ।

इसके अतिरिक्त गुजरात और महाराष्ट्र की प्रमुख गुजराती मंडलियों-देशी नाटक समाज और आर्यनैतिक नाटक समाज ने भी यदा-कदा हिन्दी नाटक खेले कर स्पर्धणीय सेवा की है । देशी नाटक ने मुन्शी मिर्जा का 'मदनमजरी' ( १९०१ ई० ) और 'पागल' का 'सतीप्रभाव' ( १९३४ ई० ) नाटक हिन्दी में खेला । आर्यनैतिक ने मुन्शी अज्वाब अली या 'सती मजरी' या 'श्रीमती मजरी' सन् १९२२ के पूर्व खेला ।

आधुनिक काल में कुछ ऐसे नाट्य-संस्थाएँ भी बनी हैं, जो मराठी, गुजराती और हिन्दी, तीनों भाषाओं के नाटक खेलती हैं, यथा दृष्ट ( इंडियन पीपुल्स थियेट्रिकल एसोसियेशन ), इंडियन नेशनल थियेटर और भारतीय

कलाकेन्द्र, बंबई आदि और कुछ ऐसी नाट्य-संस्थाएँ हैं, जो केवल गुजराती और हिन्दी के ही नाटक खेलती हैं, यथा पियेटर ग्रुप, बंबई। बंबई के नाट्य निकेतन ने मराठी और हिन्दी के नाटक खेले हैं। इप्ता के अखिल भारतीय संस्था होने के कारण उसकी बंगला साखा द्वारा बंगला के नाटक भी खेले गये। हिन्दी के मादन पियेटर्स (कलकत्ता) ने सन् १९२१ में प्रयोग के रूप में एक बंगला नाट्य मंडली-बंगाली थियेट्रिकल कंपनी की स्थापना की थी, किन्तु यह प्रयोग चिरस्थायी न हो सका और कुछ नाटकों के बाद ही यह मंडली बंद हो गई। अनेक बंगाली मंडलियाँ हिन्दी के अल्फ्रेड पियेटर, कोरियियन पियेटर आदि किराये पर लेकर नाटक भेला करती थी।

इस प्रकार एक मंच के बहुभाषी नाटकों के प्रयोग का केन्द्रस्थल बन जाने के कारण उनमें परस्पर आदान-प्रदान के लिये सम्भावनाएँ बढ़ गई हैं।

(तीन) एक मंडली. बहुभाषी कलाकार

बंबई भारत का अन्तर्प्रान्तीय महानगर रहा है, जिसके कारण यहाँ के नागरिकों में विभिन्न प्रातो, जातियों एवं धर्मों के लोग सम्मिलित हैं। यही कारण है कि यहाँ के अनेक-भाषी नाटकों के प्रयोगों में बहुभाषी कलाकार बराबर योगदान देते रहे। रंगमंच के इतिहास की दृष्टि से इन नाट्य-प्रयोगों को तीन प्रमुख वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—मराठी नाट्य-प्रयोग, पारसी नाट्य-प्रयोग, जिसके द्वारा क्रमशः गुजराती, उर्दू और हिन्दी के रंगमंच का विकास हुआ तथा गुजराती नाट्य-प्रयोग।

मराठी नाटक और रंगमंच के प्रवर्तक बिष्णुदाम भावे की भांगलीकर नाटक मंडली में मुख्य रूप से मराठी ब्राह्मण एवं अन्य हिन्दू कलाकार प्रमुख थे, जिसके फलस्वरूप उसे तत्कालीन समाचार-पत्रों में 'हिन्दू डामेटिक कोर' के नाम से भी अभिहित किया गया। इसी मंडली ने आगे चल कर इन्हीं मराठे कलाकारों के सहयोग से हिन्दी का 'गोपीपंदास्यान' (१८५३ ई०) नाटक प्रस्तुत किया। यह मंडली प्रायः महाराष्ट्र के बाहर जाकर अपने मराठी नाटकों के हिन्दी रूपान्तर प्रस्तुत किया करती थी। मंडली के कलाकार मराठी के अतिरिक्त हिन्दी भी साधारण ढंग में बोलना जानते थे। दोनों भाषाओं की लिपि एक होने से उनके लिये हिन्दी बोलना-समझना कठिन न था।

सांस्कृतिक और भाषायी एकीकरण की दृष्टि से पारसी मंडलियों का योगदान सर्वोपरि है, क्योंकि इन मंडलियों के मंच पर विभिन्न प्रात, जाति एवं धर्म के कलाकारों की विवेची प्रवहमान रहती थी। मंडली उनकी पहिचान, बहुभाषा-ज्ञान उनकी सांस्कृतिक विरासत और अभिनय ही उनका एकमात्र धर्म था। प्रात, भाषा या धर्म की दीवार ने उनके बीच कभी अलगाव नहीं पैदा किया। मुस्लिम (संभवतः पारसी-मुस्लिम ?) कन्या अभिनेत्री मिस मुन्नीबाई (पूर्व नाम नेक बानू) को बालीवाला बिकटोरिया नाटक मंडली के स्वामी सूरेशदाजी मेहरवानजी बालीवाला ने अपनी दत्तक पुत्री स्वीकार कर लिया। अल्फ्रेड नाटक मंडली के स्वामी कावसजी खटाऊ ने अंग्रेज महिला अभिनेत्री मेरी फेन्टन से विवाह कर लिया। मेरी फेन्टन खटाऊ के कर्मिक अभिनय पर सी जान से निसार थी। सोहराब मोदी ने मुसलमान अभिनेत्री मेहताब के रूप-गुण पर मुग्ध होकर उसे अपनी परिणीता बना लिया। मा० फिदा हुसैन नरसी भक्त की भूमिका में इतने रमे कि प्रेक्षक 'नरसी' बन कर रह गये।

पारसी मंडलियों के मंच पर सर्वप्रथम पारसी कलाकारों का अविर्भाव हुआ, जो अपने नाटक गुजराती में प्रस्तुत करते थे, किन्तु शोध ही उन्हें इस सत्य का बोध हुआ कि उन्हें बंबई की बहुभाषी जनता के लिये उर्दू या हिन्दी को भी प्रथम देना होगा। फलतः उर्दू-हिन्दी नाटकों के मंचन के लिये पारसी कलाकारों के अतिरिक्त उक्त भाषाओं को जानने वाले कलाकारों के योग की आवश्यकता अनुभूत हुई। क्रमशः नायक, भोजक (गुजराती-भाषी), मीर और अन्य मुसलमान (उर्दू-भाषी), मारवाडी (राजस्थानी-भाषी), हिन्दू (हिन्दी-भाषी)

आदि जातियों के कलाकारों का इस मंच पर प्रवेश हुआ । पारसी तथा गुजराती कलाकारों की भुविषा के लिये हिन्दी नाटक को प्रायः 'गुजराती हरफे' लिखा जाता था । कुछ अंग्रेज मित्रियाँ भी मंच पर आईं, जिन्होंने हिन्दी-उर्दू मीथ कर अपने भारत-प्रेम का परिचय दिया ।

पारसी कलाकारों में प्रमुख हैं कावसजी खटाऊ, खुरसेदजी बालीवाला, फरामजी दादामाई लप्पू, धनजीभाई षडियाल, पेस्टनजी फरामजी मादन, होरमसजी मोदी, दादाभाई सोहरावजी सारपोरवाला, धनजीभाई केरेवाला, पेस्टनजी धनजी भाई मास्टर, दादाभाई रतनजी ठूँठी, जहाँगीरजी पेस्टनजी शम्भाना, फरामजी गुस्तादजी दलाल, पेस्टनजी नमरवानजी बाडिया, खुरसेदजी बहरामजी हायीराम ('इदरसभा' में राजा इन्दर), मा० शिववर्त स्तम्भजी, सोरावजी ओशा, खुरसेदजी बिलमोरिया, दादाभाई सरकारी, कँको जदा जानिया, नसरवानजी सरकारी, दोरावजी सचीनवाला, सोरावजी ठूँठी, सोहराव मोदी, सोरावजी केरेवाला आदि । इनमें खुरसेदजी बालीवाला, पेस्टनजी फरामजी मादन, मा० स्तम्भजी, नमरवानजी सरकारी तथा दोरावजी सचीनवाला स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे ।

गुजराती कलाकारों में अमृत केशव नायक, बल्लभ केशव नायक, रामलाल बल्लभ, परसोत्तम नायक, नर्मदाशंकर, मगनलाल, अब्मूलाल, मा० भोगीलाल, मा० मोहन आदि, मुसलमान कलाकारों में महबूब, मु० इस्मत अली, अता मुहम्मद खान, सैयद हुसैन खान, मुहम्मद हुसैन, वादू मुलाम कादिर, हाफीज मुहम्मद अहमदुरा, फिदा हुसैन, मा० निसार, अब्दुल रहमान काबुली, गुलाब हुसैन, मु० रियाज, शाकिर भाई आदि, मारवाडी कलाकारों में पुरुषोत्तम मारवाडी, फूलचंद मारवाडी, भाणिकलाल मारवाडी, मा० भूरजराज, मा० सीताराम आदि, हिन्दू कलाकारों में रामकृष्ण चौधे, नदकिशोर, गंगा प्रसाद वर्मा, जगन्नाथ, गोबिंददास, त्रिलोचन झा, कमल मिश्र, मा० मनीहरलाल, भेंबरलाल वर्मा आदि के नाम उल्लेखनीय हैं । ईसाई कलाकारों में जोसेफ डेविड, बेंजमिन आदि के नाम रंगमंच के साथ जुड़े हुए हैं ।

इन कलाकारों में बल्लभ केशव नायक, रामलाल बल्लभ, मा० मोहन, परसोत्तम नायक, नर्मदाशंकर, भोगीलाल, फिदा हुसैन, मा० निसार, फूलचंद मारवाडी, जगन्नाथ आदि प्रारंभ में मुख्यतः स्त्री-भूमिकाएँ करने के लिये प्रसिद्ध रहे हैं ।

क्रमशः पारसी मंच पर महिला-कलाकारों ने वदापण कर उसे सौंदर्य, गरिमा और अर्थवृत्ता प्रदान की । ये अभिनेत्रियाँ भी समाज के विभिन्न वर्गों, जातियों, धर्मों और भाषा-क्षेत्रों या प्रांतों से आई थीं, किन्तु सभी ने हिन्दी सीख कर पारसी-हिन्दी रंगमंच के स्वरूप को निखारा । इन अभिनेत्रियों में मेरी फैंटन (अंग्रेज), पेट्रस कूपर (अंग्रेज या क्रिश्चियन), मिस त्रिजली, मिस मुन्नीबाई, मिस गुलाब, मिस पुतली, मिस गीटर (बालीवाला विकटोरिया बानी), मिस गुलनार, ओहरा, रंला, हीरा, मिस जरीका, रहमूजान, मोनी जान, मिस जहाँ आरा बज्जन, मरस्वती बाई, सीता देवी (बगालिन), लता खोम (बगालिन), रानी उर्वशी आदि उल्लेखनीय हैं ।

गुजराती नाट्य-प्रयोगों में मुख्यतः गुजराती कलाकारों ने ही भाग लिया, यद्यपि इतर प्रांतीय कुछ मुसलमान एवं हिन्दू (विशेषकर मराठे) कलाकार भी उसके सवर्णन में पीछे नहीं रहे । गुजराती मंच के कलाकारों ने हिन्दी के नाटक भी सफलतापूर्वक प्रस्तुत किये, जैसाकि पहले दंगित किया जा चुका है ।

राष्ट्रीय मगम, सांस्कृतिक समापन और मापापन एकता का ऐसा अद्भुत दृश्य यदि कहीं देखना हो, तो पारसी-हिन्दी, मराठी तथा गुजराती रंगमंच के इतिहास के पन्ने पलटने होंगे । हिन्दी रंगमंच की यह परंपरा आधुनिक युग, विशेषकर स्वातंत्र्योत्तर काल में और भी विकसित एवं पल्लवित हुई है ।

(चार) नाट्य-पद्धति या रंग-शिल्प का अनुकरण

१९ वीं शती के उत्तरार्द्ध के पूर्व हिन्दी, मराठी और गुजराती के लोक-नाट्यो तथा हिन्दी के मैथिली

और ब्रजभाषा नाटकों की नाट्य-पद्धति में अद्भुत समानता मिलती है और वह यह है कि इनमें कथा-सूत्रों को जोड़ने और कथा को आगे बढ़ाने वाला सूत्रधार, नायक, कवि, रंग या रंगला सदैव रंगमंच पर ही वर्तमान रहता है और वह अपने पात्रों की ओर से स्वयं भी पदों या गीतों में उनके मन की बात कह देता है और पात्र केवल आंगिक अथवा सात्विक अभिनय द्वारा उन बातों या कार्यों का संकेत दे देते हैं। बंगला के यात्रागानों में भी इसी पद्धति के अनुरूप यात्रावाला या कवि कथासूत्रों को गा-गाकर जोड़ा करता था। यात्र-गानों के परिष्कृत रूप यात्रा-नाटकों में भी इस पद्धति को अपनाया गया है। भैरवचन्द्र हालदार के 'विद्यामुन्दर' यात्रा-नाटक में इसी अभिप्राय के लिये 'अवतरणिका' का उपयोग किया गया है।<sup>११</sup>

उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध में सारे देश में अंग्रेजी शासन के जम जाने से सभी भाषाओं के नाटककारों का ध्यान अंग्रेजी रंगमंच और पाश्चात्य नाटकों की ओर गया, तो दूसरी ओर उन्होंने संस्कृत नाट्य-पद्धति को उत्तराधिकार के रूप में स्वीकार किया। कुछ ने केवल पाश्चात्य नाट्य-पद्धति को, कुछ ने केवल संस्कृत नाट्य-पद्धति को, किन्तु अधिकांश ने इन दोनों पद्धतियों को उनका समन्वय कर अपने नाटकों में अपनाया। केवल भावे युग के मराठी नाटकों में दक्षिण की लोकनाट्य-पद्धति कुछ परिमार्जित होकर सन् १८८० तक चलती रही। इसके बाद किलोस्कर ने भारतीय एवं पाश्चात्य, दोनों पद्धतियों का समन्वय कर अपने सगीत नाटक लिखे, किन्तु शीघ्र ही श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर संस्कृत-पद्धति का परित्याग कर पाश्चात्य पद्धति के अनुसरण में लग गये। हिन्दी और गुजराती के नाटक प्रायः भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-पद्धतियों के मिले-जुले रूप को लेकर बीसवीं शती के प्रथम दो दशक तक चलते रहे, जब कि बंगला के नाटक संस्कृत नाट्य-पद्धति का पल्ला छोड़कर उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध में ही पाश्चात्य नाट्यपद्धति का अनुसरण करने लगे। छारुचरण सिकदार का 'भद्रार्जुन' (१८५२ ई०) बंगला का प्रथम नाटक है, जो संस्कृत नाट्य-पद्धति से मुक्त है और जिसमें पाश्चात्य नाट्य-पद्धति को अपनाया गया है।

इस प्रकार यद्यपि हिन्दी और सभी हिन्दीतर भाषाओं पर पाश्चात्य नाट्य-विधान का रंग गहरा होता चला गया, किन्तु सभी भाषाओं ने, अपने-अपने क्षेत्र की विशिष्टताओं के अनुसार ही, उस रंग को कुछ कम या अधिक रूप में, कहीं शीघ्र और कहीं कुछ विलम्ब से ग्रहण किया। बंगला के नाटक प्रायः पाँच अंकों के, मराठी के तीन से पाँच अंकों तक के, किन्तु हिन्दी और गुजराती के नाटक प्रायः तीन ही अंकों के होते रहे हैं। आधुनिक काल में दो अंकों के नाटकों को प्रायः सभी भाषाओं में प्राथमिकता दी जाती है। प्रायः सभी नाटक अंग्रेजी पद्धति के अनुसार तीन, दृश्य या प्रवेश में बँटे रहते हैं। पारसी-गुजराती और पारसी-हिन्दी नाटकों में तीन अंकों के हट होने का कारण सम्भवतः यह रहा है कि दोनों के ही मूल स्रोत एक रहे हैं, जहाँ से दोनों को एक-ही प्रेरणा, एक-से विचार प्राप्त हुए। यही कारण है कि गुजराती और हिन्दी के नाटकों में 'कॉमिक' नीच-नीच में गुंथाना रहता है, जबकि बंगला और मराठी के नाटकों के अन्त में 'फास' या प्रहसन खेलने की परम्परा रही है। बाद में प्रहसन सभी भाषाओं में स्वतन्त्र रूप से लिखे और खेले जाने लगे।

रंगमंच का जहाँ तक प्रश्न है, यह सभी भाषाओं के रंगमंचों ने पाश्चात्य रंगमंच से ही ग्रहण किया है। आधुनिक रंगमंच के सम्बन्ध में प्रथम अध्याय में विस्तार से लिखा जा चुका है। इस रंगमंच को अपनाने की दिशा में बंगला रंगमंच अग्रणी रहा है। बिजली की चमक, बादल आदि के दृश्य सर्वप्रथम श्यामबाजार थियेटर द्वारा भारतचन्द्राय 'गुणाकर' के 'विद्यामुन्दर' के प्रदर्शन के समय सन् १८३५ में दिखलाये गये थे।<sup>१२</sup>

## (५) निष्कर्ष

उपपुक्त विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि हिन्दी और अध्ययनमग्न भाषाओं-बंगला, मराठी

और गुजराती के रंगमंचों के अम्युस्यन्-काल में संस्कृत नाट्यशास्त्र द्वारा प्रवर्तित नाट्य-परम्पराओं के साथ लोकमंच के दीर्घकाल में चलने वाले विविध प्रयोगों ने अद्भुत योग दिया । सत्रहवीं शती में अंग्रेजों के आगमन और कमरा भारत में उनके पैर जमा लेने के बाद अंग्रेजी रंगमंच और उसके रगक्षिप, नाट्य-विधान और अभिनय-पद्धति ने देश के रंगमंच को प्रभावित किया और उस प्रभाव को हिन्दी तथा सभी हिन्दीभर भारतीय भाषाओं के रंगमंचों ने तेजी से ग्रहण किया । वाणिज्यिक रंगमंच के तीनों उपादानों—रंगशाला, नाटक और अभिनय पर पश्चिम का प्रभाव स्पष्ट है ।

अठारहवीं और उन्नीसवीं शतियों में अंग्रेजी रंगमंच की स्थापना कलकत्ता, बम्बई, दिल्ली आदि कई प्रमुख नगरों में हुई, जिसका बंगला, मराठी, गुजराती और हिन्दी के रंगमंचों पर यथेष्ट प्रभाव पड़ा । बंगला और हिन्दी भाषा के केन्द्र-कलकत्ते में और मराठी, गुजराती और हिन्दी नाटकों के केन्द्र-बम्बई में उसके अनुकरण पर अनेक स्थायी रंगशालाएँ बनीं, किन्तु अनेक प्रदेशों में अस्थायी रंगशालाएँ ही बनाई गईं । इनमें परधों, रगसज्जा, रंग-पीपन, ध्वनि-संकेत आदि के लिए पाश्चात्य शैली को अपनाया जाता था । नाटक भी अंग्रेजी नाटकों के छायानुवाद होते या उन्हीं के अनुकरण पर लिखे जाते थे । संस्कृत के कुछ नाटकों के अंग्रेजी, हिन्दी अथवा आलोच्य भाषाओं में किये गये अनुवाद भी लेते गये ।

बंगला और गुजराती के नाटक पाश्चात्य प्रभाव और लोकनाट्यों की प्रतिक्रिया-स्वरूप लिखे गये । प्रारम्भ में इनमें संस्कृत की नाट्य-पद्धति का अनुसरण किया गया, किन्तु उत्तरोत्तर वे पश्चिमी नाट्य-पद्धति से प्रभावित होते चले गये । मराठी के नाटकों पर संस्कृत और भागवतार आदि लोकनाट्यों का प्रभाव पड़ा, किन्तु वहाँ भी अतीत के इन सभी प्रभावों का त्याग किया जा चुका है । हिन्दी की उप-भाषाओं—मैथिली और ब्रज के नाटकों पर लोक-नाट्यों की शैली का प्रभाव है, किन्तु भारतेन्दु-युग के नाटकों पर संस्कृत और अंग्रेजी के नाटकों का प्रभाव विशेष रूप से बंगला नाटकों के माध्यम से ग्रहण किया गया । बेताब युग के नाटकों पर अंग्रेजी, मराठी, गुजराती और उर्दू के नाटकों की छाप देखी जा सकती है । पारसी-हिन्दी नाटकों में लोक-नाट्य एव मराठी के संगीतकों का गीति-नरव एव रागबद्ध संगीत, संस्कृत के भगलाचरण, प्रस्तावना आदि, अंग्रेजी के ढग का अक-दृश्य-विभाजन और गद्य-संवाद, पारसी-गुजराती का 'कोरस', 'कॉमिक' या हास्य-उपकथा और कथानक, संवाद आदि की कृत्रिम पद्धति और उर्दू की शब्दावली वर्तमान है । बेताब युग में अंग्रेजी का विशेष प्रभाव गुजराती के माध्यम से हिन्दी में आया । मराठी और हिन्दी के आधुनिक नाटक अब पाश्चात्य नाट्य-पद्धति के अनुसार ही लिखे जा रहे हैं ।

बोमबी शती के चौथे दशक में चलचित्रों के आविर्भाव के कारण हिन्दी, मराठी तथा गुजराती भाषाओं की व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ प्रायः समाप्त-ही हो गईं । अव्यावसायिक (अवैतन) रंगभूमि ने नये-नये नाटक लेखक न केवल रंगमंच की गतिशील बनाया, वरन् नये नाटककार भी पैदा किये, जिससे सभी भाषाओं का नाट्य-साहित्य समृद्ध हुआ । रंगमंच के अभाव में पाठ्य नाटक अथवा रंग-निरपेक्ष नाटक अधिक लिखे जाने लगे ।

भारतीय भाषाओं, विशेषकर मराठी और गुजराती के नाटककारों ने अपनी भाषाओं के अतिरिक्त हिन्दी तथा अन्य भाषाओं में भी नाटक लिखे । बंगला के नाटककारों ने इस दिशा में विशेष उत्साह नहीं दिखाया । बम्बई की मराठी-गुजराती नाटक मंडलियों ने हिन्दी के भी नाटक खेले । कलकत्ते के भास्वन थियेटर्स की एक शाला ने कुछ बंगला नाटक खेले, किन्तु किसी बंगला मंडली द्वारा हिन्दी के नाटक नहीं खेले गये ।

व्यावसायिक रंगशालाएँ अब केवल बंगला, गुजराती और हिन्दी में हैं, जो बाज भी जीवित हैं, किन्तु उन्हें चलचित्रों से गहरी प्रतिस्पर्धा करनी पड़ती है । गुजराती का देशी नाटक समाज बम्बई में है और हिन्दी का मुगलाइत थियेटर्स हिन्दी-प्रदेश में न होकर कलकत्ते में सन् १९६९ के प्रारम्भ तक रहा है । बंगला की रंगशालाएँ मुख्यतः कलकत्ते में ही हैं ।

हिन्दी में व्यावसायिक रंगमंच का विकास उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध में व्यावसायिक मंच की प्रतिक्रिया-स्वरूप प्रारम्भ हो चुका था, किन्तु अन्य भाषाओं में इसकी विधिवत् प्रतिक्रिया बीसवीं शती के तीसरे दशक में प्रारम्भ हुई। लगभग इसी समय, बल्कि कुछ समय पूर्व ही हिन्दी नाट्य-क्षेत्र में जयसंकर प्रसाद का अभ्युदय हुआ। प्रसाद युग में हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच-आन्दोलन का एक नया दौर प्रारम्भ हुआ, जो अनेक चढ़ाव-उतार के बाद अब एक सर्वांगपूर्ण नव-नाट्य आन्दोलन का रूप धारण कर चुका है। इस आन्दोलन का प्रभाव-क्षेत्र उत्तर प्रदेश के प्रमुख नगरों के अतिरिक्त कलकत्ते से बम्बई तक समस्त उत्तरी भारत में फैला हुआ है।

रंग-सज्जा, रंगदीपन, ध्वनि-संकेत आदि के आधुनिकीकरण के साथ नाटकों की आधुनिक अभिनय-पद्धति में भी बड़ा सुधार हुआ है। रूप-सज्जा, वेष्ट-भूषा और अलंकरण में भी अब सुसज्जित और वस्तुवाद को प्रश्रय दिया जाता है।

### संदर्भ

## २. भारतीय रंगमंच की पृष्ठभूमि और विकास

१. डॉ० नगेन्द्र (प्र० सं०) तथा अन्य, हिन्दी-नाट्यदर्पण (मू० ले० रामचन्द्र-गुणचन्द्र), भूमिका, दिल्ली, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, १९६१, पृ० २०।
२. वही, सूत्र २२३-२२९, पृ० ३१५-३६०।
३. डॉ० मोलासकर व्यास, व्या०, दशरूपकम् (मू० ले० घनशंकर), दो शब्द, बनारस, चौखम्बा विश्वविद्यालय, १९५५, पृ० ११।
४. शिवप्रसाद सिंह, संस्कृत नाट्यशास्त्र : आरम्भ और विकास (आलोचना, नाटक विशेषांक, जुलाई, १९५६, पृ० १९)।
५. वही, पृ० ३०।
६. मैक्समूलर, डाइ सेजेन्ट्स आफ दि ऋग्वेद, पृ० २७।
७. वाल्मीकि, रामायण, २/६५/१-४।
८. वही, १/५/१२।
९. कीटिल्य, अर्थशास्त्र, अध्याय प्रचार अधिकरण, अध्याय २७।
१०. वाल्म्यायन, कामसूत्र, १/४/२५ (वाराणसी, चौखम्बा संस्कृत सीरीज आफिस, १९६४, पृ० १३९)।
११. भनमोहन घोष, स०, दि नाट्यशास्त्र, भाग २, ३५/१०६, कलकत्ता, रामल एनित्याटिक सोसाइटी आफ बंगाल, १९५०।
१२. १-वत्, सूत्र २९९ (८), पृ० ४०६।
१३. १०-वत्, नागरकवृत्त प्रकरण, १५।
१४. वामन शिवराम आप्टे, संस्कृत-हिन्दी कोष, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली।
१५. सर एम० मोनियर विलियम्स, संस्कृत-इंग्लिश डिक्शनरी, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली।
१६. ११-वत्, ३६/८३।

## १७२। भारतीय रमयच का विवेचनात्मक इतिहास

१७. डॉ० ए० बी० कीच, दि सस्कृत ड्रामा, आक्सफोर्ड, क्लैरेण्डन प्रेस, १९२४, पृ० ३४८।
१८. डॉ० हेमचन्द्रनाथ दासगुप्त, भारतीय नाट्यमय, द्वितीय भाग, पृ० २५।
१९. (क) वही, पृ० २६, तथा  
(ख) श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० २७२।
- २०-२१. १८-वत्, पृ० २६।
२२. वही, पृ० २७।
२३. वही, पृ० २८।
२४. (क) बापूराव नाथ, ओरियन्ट ऑफ मराठी थियेटर, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, १९६४, पृ० ७४, तथा।  
(ख) डॉ० डी० जी० व्यास, कला-समीक्षक, बम्बई से एक मासिकार (जून, १९६५) के आधार पर।
२५. डॉ० विद्यावती लक्ष्मणराव नन्न, हिन्दी रमयच और प० नारायण प्रसाद 'वेनाव', वाराणसी, दिश्व-विद्यालय प्रकाशन, १९७२, पृ० ८९-९०।
२६. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी, मराठी रमयच-रीचा इतिहास, १८४३-७९, खण्ड पहिला, पूना, बीनस प्रकाशन, १९५७, पृ० ११०।
२७. मुन्दरलाल त्रिपाठी, बंगला साहित्य के नाट्य तथा रमयच (आलोचना, नाटक विद्योपाक, जुलाई, १९५६, पृ० २०३)।
२८. (क) वही, तथा  
(ख) ब्रजेन्द्रनाथ वन्द्योपाध्याय, बंगीय नाट्यजालार इतिहास, १७९५-१८७६, कलकत्ता, बंगीय साहित्य परिषद्, ख० सं०, १९६१, पृ० १२-१३।
२९. भैरवचन्द्र हालदार, विद्यासुन्दर, मृमिका (प्रकाशक), कलकत्ता, भूपेन्द्रनाथ मुखोपाध्याय, १९१३, पृ० ३।
३०. डॉ० हेमचन्द्रनाथ दासगुप्त, दि इंडियन स्टेज, द्वितीय भाग, कलकत्ता, मुनीन्द्रकुमार दासगुप्त, द्वि० सं०, १९४६, पृ० ५६।
३१. वही, पृ० ६५।
३२. वही, पृ० ६०।
३३. वही, पृ० ८४।
३४. वही, पृ० ८१।
३५. वही, पृ० ८७-८८।
३६. वही, पृ० ८९।
३७. वही, पृ० १२४-१२६।
३८. वही, पृ० १०३।
३९. वही, पृ० ११९।
४०. १९ (ख)-वत्, पृ० ३०५।
४१. ३०-वत्, पृ० १३५।
४२. भारत मस्कारण, कलकत्ता, ७ नवम्बर, १८७३।
४३. महादेव साहा, अनु०, नीलदर्पण (नू० ले० दीनबन्धु मित्र), परिशिष्ट १, इलाहाबाद, मित्र प्रकाशन प्रा० लि०, १९६४, पृ० १४२-१४३।
४४. वही, पृ० १४१-१४२।
४५. ३०-वत्, पृ० २२२।
४६. वही, पृ० २२२-२२३।
४७. वही, पृ० २४२।
४८. वही, पृ० २४५।
४९. वही, पृ० २५०-२५१।
५०. १९ (ख)-वत्, पृ० ३२५।
५१. १८-वत्, पृ० १३०।





८४. डॉ० रणधीर सपाध्याय, हिन्दी और गुजराती नाट्य-साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन, दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, १९६६, पृ० ३०१।
८५. वही, पृ० ३०५।
८६. डॉ० डी० जी० व्यास, कला समीक्षक, बम्बई, से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर।
८७. ८४ वत्, तथा।
- (ख) श्रीकृष्णदास, इंदरसभा और रहस (नया पद्य, नाटक विशेषांक, बम्बई, १९५६, पृ० ४७६)।
८८. डॉ० गोपीनाथ तिवारी, भारतेन्दुकालीन नाटक-साहित्य, इलाहाबाद, हिन्दी भवन, १९४९, पृ० ११८-११९।
८९. ८७-(ख) वत्, पृ० ४७९।
९०. ८८ वत्, पृ० ११७।
९१. गिरिजा राजेन्द्रन, दे स्वर जिनकी सूरत याद है (भाधुरी, स्वरहस विशेषांक, बम्बई, ८ जनवरी, १९७१), पृ० ११।
९२. (क) भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, नाटक (भारतेन्दु ग्रन्थावली, द्वितीय भाग, सं० बजरत्नदास, इलाहाबाद, राम-नारायण लाल, १९३६, पृ० ४८३), तथा।
- (ख) ९३-(ख) वत्, पृ० ६९।
९३. (क) रामदीन सिंह, चरितावली, प्रथम भाग की पाद-टिप्पणी, (अनु० प० प्रतापनारायण मिश्र), प्र० सं०, १८९४ ई०, पृ० २१, तथा
- (ख) शीतलप्रसाद त्रिपाठी, भूमिका, जानकीमंगल नाटक, ज्ञानमार्तण्ड यन्त्रालय, प्रयाग, वि० सं० १९३३ तथा नाटक (नागरी प्रचारिणी पत्रिका, सम्पूर्णानन्द स्मृति अंक, वर्ष ७३, अंक १-४, सं० २०९५, पृ० ७१-७२)।
९४. (क) धीरेन्द्रनाथ सिंह, हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक : जानकीमंगल (ना० प्र० पत्रिका, सम्पूर्णानन्द स्मृति अंक, वर्ष ७३, अंक १-४, सं० २०२५, पृ० ५८-५९, तथा
- (ख) प० रामचन्द्र शुक्ल, हिन्दी साहित्य का इतिहास, काशी, नागरी प्रचारिणी सभा, सं० १९९९, पृष्ठ ४९७।
९५. (क) ९३ (ख)-वत्, पृ० ५९, तथा
- (ख) ९४ (क)-वत्, पृ० ५९।
९६. ९४ (ख)-वत्।
९७. (क) ९२ (क) वत्, तथा
- (ख) ९४ (क) वत्, पृ० ६६।
९८. ९३ (ख) वत्, आवरण-पृष्ठ, पृष्ठ ६७।
९९. (क) मन में मज्जु मगोरथ होंरी १-(तुलसीदास, गीतावली, पद सं० १०२)
- (ख) लेहूरी लोचननि की लाहू। (वही, पद सं० ९५)।
१००. शिवमन्दन सहाय, भारतेन्दु चरित्।
१०१. वही, पृ० १७१, १९३, १९५ एवं १९८।
१०२. गोपालराम गहमरी, दैनिक आज, काशी, २८ अप्रैल, १९२७।

१०३. कुँवर जी अग्रवाल, काशी का रंग-परिवेश और भारतेन्दु जी (नटरंग, नई दिल्ली, जनवरी-मार्च, १९६९, पृ० ४३) ।
१०४. गोपालराम सहमरी, दैनिक आज, काशी, २८ अप्रैल, १९२७ ।
१०५. धीरेन्द्रनाथ सिंह, कुछ भारतेन्दुयुगीन अभिनीत नाटक (नटरंग, नई दिल्ली, जनवरी-मार्च, १९६९, पृ० ४९) ।
१०६. डॉ० गोपीनाथ तिवारी, भारतेन्दुकालीन नाटक-साहित्य, इलाहाबाद, हिन्दी भवन, १९५९, पृ० ३८९ ।
१०७. डॉ० हे० दासगुप्त, भारतीय नाट्य-मंच, द्वितीय भाग, पृ० १३० ।
१०८. वही, पृ० २७१ । १०९. वही, पृ० २७२ ।
११०. वही, पृ० २७५ ।
१११. वही, पृ० २७७ । ११२. वही, पृ० २७७-२७८ ।
११३. वही, पृ० २८० ।
११४. उमा बासुदेब, इंटरव्यू विद थियेटर कपुल रामु मित्र एण्ड तुप्ति मित्र (नाट्य, टैगोर सेण्टिनरी नम्बर, पृ० ३३) ।
११५. (क) के० नारायण काले, थियेटर इन महाराष्ट्र, नई दिल्ली, महाष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, १९६३, पृ० ५, तथा  
(ख) श्री० ना० बनहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय, पुना, पुणे विद्यापीठ, १९५९, पृ० १४७ ।
११६. (क) मराठी स्टेज (ए सोवनीर), मराठी नाट्य परिषद्, १९६१, पृ० २०, तथा  
(ख) श्री० ना० बनहट्टी, मराठी नाट्य और रंगभूमि (साहित्य-संदेश, अन्तःप्रांतीय नाटक विरोधाक, आगरा, जुलाई-अगस्त, १९५५, पृ० ७१) ।
११७. ११५ (क)—वत्, पृ० ७ ।
११८. वही, पृ० ६-७ ।
११९. मोतीराम गजानन रागनेकर, माडेल हाउस, ब्राक्डर रोड, बम्बई से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर ।
१२०. ११५ (ख)—वत्, पृ० १०६ ।
१२१. वही, पृ० १४६ ।
१२२. ११५ (क)—वत्, पृ० ५ ।
१२३. वसंत बाताराम देसाई, गिल्मोरेज आफ मराठी स्टेज (मराठी स्टेज, मराठी नाट्य परिषद्, १९६१, पृ० २५) ।
१२४. ११९—वत् ।
१२५. ११५ (क)—वत्, पृ० १४ ।
१२६. वही, पृ० १३-१४ ।
१२७. ११९—वत् ।
१२८. रमणिक श्रीधरराय देसाई, गुजराती नाटक कम्पनीओनि मूवि, पृ० १०१-१२२ ।
१२९. रविशाल निवेदी, आपना केन्टलाक नाट्यकारों, पृ० ८६-८७ ।
- १३०-१३१. रघुनाथ ब्रह्मनट्ट, स्मरण-मञ्जरी, बम्बई, एन० एम० त्रिपाठी लि०, १९५५, पृ० २१ ।
१३२. १२९—वत्, पृ० ८६ ।

## १७६। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१२३. डॉ० डी० जी० व्यास, कला-समीक्षक, बम्बई में एक साक्षात्कार (जून, १९६५ के आधार पर)
१२४. (क) वही, तथा  
(ख) जयलाल मार० त्रिवेदी, स०, इतिहासनी दृष्टिएं श्री मुम्बई गुजराती नाटक मंडली (गुजराती नाट्य, जनवरी-फरवरी, १९५८, पृ० ८८) ।
१२५. रघुनाथ ब्रह्ममट्ट, स्मरण-मञ्जरी, बम्बई, एन० एम० त्रिपाठी लि०, १९५५, पृ० ९।
- १२६-१३७. वही, पृ० ४४ । १३८. वही, पृ० ५५ ।
१३९. वही, पृ० ६३ । १४०. वही, पृ० ९२ ।
१४१. धनमुखलाल मेहता, गुजरातवी विनयघादारी रंगभूमिनों इतिहास, बडौदा, भारतीय संगीत-नृत्य-नाटक महाविद्यालय, १९५६, पृ० ३३-३४ ।
१४२. राधेश्याम कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पृ० २३ ।
१४३. १३३-वत् ।
१४४. डॉ० विद्यावती लक्ष्मणराव 'नग्न', हिन्दी रंगमंच और प० नारायण प्रसाद 'वैताद', पृ० ९२ ।
१४५. १४२-वत्, पृ० ९० ।
१४६. १४१-वत्, पृ० २१ ।
१४७. रमणिक श्रीपतराय देमाई, गुजराती नाटक कम्पनीओनी सूचि, पृ० ११९ ।
१४८. घनजीमाई त० पटेल, पारसी तख्तानी तथारीख, १९३१, पृ० १२३ ।
१४९. वही, पृ० १४७-१४८ ।
१५०. डॉ० चन्द्रलाल दुबे, हिन्दी रंगमंच का इतिहास, अवाहर पुस्तकालय, मथुरा, १९७४, पृ० ६७ ।
१५१. (क) १३३-वत्, तथा  
(ख) चन्द्रबदन मेहता, ए हट्टेड इयर्स आफ गुजराती स्टेज (शिवनीर, बडौदा, कालेज आफ इंडियन म्यूजिक, डाम एण्ड ड्रामेटिक्स, १९५६, पृ० ९४-९५, तथा  
(ग) डॉ० रणधीर उपाध्याय, हिन्दी और गुजराती वाद्य-साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन, पृ० ३०७ ।
- १५२, १५३, १५४ तथा १५५-मुगलकिशोर 'पुष्प', नेकवान् डी० खरास उर्फ मुन्नीबाई बेटी खुरशेद बालीबाला (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, २ अगस्त, १९७०), पृ० २७ ।
१५६. १४७-वत्, पृ० १२० ।
१५७. (क)-१५० वत्, पृ० ७६-७७, तथा  
(ख) १४४-वत्, पृ० ५५-५६ ।
१५८. (क) १५०-वत्, पृ० ९६-९८, तथा (ख) १४४-वत्, पृ० ५७-५८ ।
१५९. (क) १५०-वत्, पृ० ९९-१०४, तथा (ख) १४४-वत्, पृ० ६० तथा ७४-७५ ।
१६०. १३३-वत् ।
१६१. १४२-वत्, पृ० २४ ।
१६२. वही, पृ० २०० । १६३. वही, पृ० २०२ ।
१६४. वही, पृ० २०३ ।
१६५. (क) १४७ वत्, पृ० ११९, तथा  
(ख) १४२-वत्, पृ० १०८ ।
१६६. १४२-वत्, पृ० ११३ ।

१६७. रा० कयावाचक, मेरा नाटक-काण्ड, पृ० २१२ ।
१६८. प्रेमशंकर 'नरसी', निर्देशक, मूनलाइट थियेटर, कलकत्ता से एक साक्षात्कार (दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
१६९. डॉ० विद्यावती ल० नन्त्र, हिन्दी रंगमंच और प० नारायण प्रसाद 'वेताव', पृ० ८१ ।
१७०. (क) रमणिक श्रीधरराय देसाई, गुजराती नाटक कम्पनीओनी सूचि, पृ० १२१, तथा ।  
(ख) हे० दासगुप्त, दि इन्डियन स्टेज, चतुर्थ भाग, पृ० २२२ ।
१७१. १७० (क)-वत्, पृ० १२० ।
१७२. १६७-वत्, पृ० १८० ।
१७३. १७०-वत्, पृ० १२१ ।
१७४. बलवन गार्गी, मिमेटर इन इण्डिया, न्यूयार्क-१४, थियेटर आर्ट्स बुक्स, पृ० १९१ ।
१७५. श्रीकृष्णदाम, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० ६०६-७ ।
१७६. (क) ब्रजरत्नदाम, हिन्दी-नाट्य-साहित्य, बनारस, हिन्दी साहित्य कुटीर, चतुर्थ संस्करण, १९४९, पृ० २१५,  
(ख) डॉ० सोमनाथ गुप्त, हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास, इलाहाबाद, हिन्दी भवन, चौ० सं०, १९५८, पृ० १००,  
(ग) डॉ० दशरथ ओझा, हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, दिल्ली, राजपाल एण्ड सन, तु० सं०, १९६१, पृ० २८९,  
(घ) १७५-वत्, पृ० ६०३,  
(ङ) डॉ० वेदपाल खन्ना, हिन्दी नाटक-साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन, सिमला, १९५८, पृ० ३३०,  
(च) डॉ० बीरेन्द्रकुमार शुक्ल, भारतेन्दु का नाटक-साहित्य, पृ० ४०,  
(छ) प्रो० लक्ष्मीनारायण दुबे, हिन्दी रंगमंच - स्वरूप एवं विकास (पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, इलाहाबाद, किशलय-मंच, १९६२-६३, पृ० ७१८), तथा  
(ज) शशिप्रभा नास्त्री, हिन्दी रंगमंच (पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, पृ० २३३) ।
१७७. नारायण प्रसाद 'वेताव', वेताव-चरित्र, मजिल ३१, पृ० ४११ ।
१७८. १६७-वत्, पृ० २२१ ।
१७९. बच्चन श्रीवास्तव, भारतीय फिल्मों की कहानी, हिन्दी पाकेट बुक्स प्रा० लि०, ग्राहदरा, दिल्ली, पृ० ४३ ।
१८०. १६७-वत्, पृ० २०२-२३० ।
- १८१-१८२. १७९-वत्, पृ० ४८ ।
१८३. ललितकुमार सिंह 'नटवर', निर्देशक, हिन्दी नाट्य परिषद्, कलकत्ता से एक साक्षात्कार (२२ दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
१८४. (क) १६७-वत्, पृ० ८२, तथा  
(ख) डॉ० डी० जी० व्यास, कला-समीक्षक, बम्बई, से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर ।
१८५. १६७-वत्, पृ० ८८ ।
१८६. शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र', हिन्दी रंगमंच को काशी की देन (श्री नागरी नाटक मंडली, वाराणसी : स्वर्ण जयन्ती-समारोह स्मारक ग्रन्थ, १९५८, पृ० १८) ।
१८७. प्रेमशंकर 'नरसी', कलकत्ता के अनुसार यह पैगन ५००) रु० मासिक थी ।-लेखक ।

## १७८। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१८८. डॉ० डी० जी० व्यास, कला-समीक्षक, बम्बई से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर।
- १८९, १९० तथा १९१. रामेश्वर प्रसाद शुक्ल तथा कन्हैयालाल दुवे, रामहाल नाटक मंडली, कानपुर से एक साक्षात्कार (१५ अगस्त, १९६५) के आधार पर।
१९२. 'मुझे देखो' के एक 'नाट्य-निमंत्रण' के आधार पर।
१९३. प्रेमशंकर 'नरसी', निर्देशक, मूनलाइट थियेटर, कलकत्ता से एक साक्षात्कार (दिसम्बर, ६५) के आधार पर।
१९४. रामेश्वर प्रसाद शुक्ल, सगीत-निर्देशक, रामहाल नाटक मंडली, कानपुर से एक साक्षात्कार (१५ अगस्त, १९६५) के आधार पर।
१९५. धीरेन्द्रनाथ सिंह, हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक जानकीमंगल (ना० प्र० पत्रिका, स० स्मृ० अंक, वर्ष ७३, अंक १-४, स० २०२५), पृ० १०।
१९६. वही, पृ० १०-११।
१९७. वही, पृ० ११।
१९८. वही, पृ० ११-१२।
१९९. वही, पृ० १२-१३ तथा १७।
२००. शिवप्रसाद मिश्र 'छद्म', हिन्दी रंगमंच को काशी की देन (थी नागरी नाटक मंडली, वाराणसी : स्वर्ण-जयंती समारोह स्मारक ग्रन्थ, १९५८, पृ० १८)।
२०१. (क) वही, तथा  
(ख) सीताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच, लखनऊ, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, उ० प्र०, पृ० ५२८।
- २०२-२०३. नारायण प्रसाद अरोड़ा एव लक्ष्मीकान्त त्रिपाठी, सह-लेखक, प्रतापनारायण मिश्र, कानपुर, भीष्म एण्ड बक्स, १९४७, पृ० ३९।
२०४. प्रतापनारायण मिश्र, कानपुर और नाटक (ब्राह्मण, भाग ५, सख्या १, १५ अगस्त, १९८८, पृ० ३४)।
२०५. (क) प्रतापनारायण मिश्र, 'मारुत दुर्गा' की दुर्गा (ब्राह्मण, १५ अक्टूबर, १९८५), तथा  
(ख) नरेशचन्द्र चतुर्वेदी, साहित्यिक प्रगति (अभिनन्दन-भेंट : श्री नारायण प्रसाद अरोड़ा, चतुर्थ खण्ड, कानपुर, १९५१, पृ० ४३)।
२०६. २०४-वत्, पृ० ३४।
२०७. २०२-२०३-वत्, पृ० ४३।
२०८. २०४-वत्।
२०९. कविश्वर हृदयनारायण पांडेय 'हृदयेग', रामबाग, कानपुर से एक साक्षात्कार के आधार पर।
२१०. २०५ (ख)-वत्, पृ० ४४।
२११. २०९-वत्।
२१२. २०५ (ख)-वत्, पृ० ४४।
२१३. २०९-वत्।
- २१४-२१५. प्रो० लक्ष्मीकान्त त्रिपाठी, भूतपूर्व अध्यक्ष, इतिहास विभाग, आर्द्वर चर्च कालेज, कानपुर की एक सूचना के आधार पर।
- २१६, २१७ एवं २१८. अज्ञात, एम० ए०, लोकनाट्य की विलुप्त परम्परा नोटकी (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, दिल्ली, १८ फरवरी, १९६८, पृ० २२)।

- २१९-२२३. ललित मोहन अवस्थी, राममोहन का हाथ, कानपुर से एक साक्षात्कार (जनवरी, १९६८) के आधार पर ।
२२४. शरद नागर, लखनऊ (हिन्दी केन्द्रों का रंगमंच, नटरंग, हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी अंक, वर्ष ३, अंक ९, जनवरी-मार्च, ६९), पृष्ठ ६२ ।
- २२५ एवं २२७ आर० के० भटनागर, पत्रकार, भूचना विभाग, उत्तर प्रदेश से एक साक्षात्कार (२० जनवरी, १९७१) के आधार पर ।
२२६. प्रेमशंकर 'नरसी', कलकत्ता से एक साक्षात्कार (१७ दिसम्बर, १९६३) के आधार पर ।
२२८. मा० यूसुफ (हाजी खुशनशाह वारमी), मौलवीगंज, लखनऊ से एक साक्षात्कार (२० मार्च, १९७१) के आधार पर ।
२२९. अमृतलाल नागर, पारसी रंगमंच (पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ), पृष्ठ २९१ ।
- २३०, २३१ एवं २३२. डॉ० जगतनारायण कपुरिया, ११, खुनखुनजी रोड, लखनऊ से २१ सितम्बर, १९६९ को हुई बातों के आधार पर ।
२३३. कालिदास कपूर, लखनऊ का शौकिया रंगमंच, नवजीवन, ३१ मार्च, १९६८ (साप्ताहिक परिशिष्टांक, पृ० २) ।
२३४. २२४-वत्, पृ० ६३-६४ ।
२३५. धीरेन्द्रनाथ सिंह, हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक जानकीमंगल (ना० प्र० पत्रिका, स० स्मृति अंक, पृ० ३१-३२) ।
२३६. वही, पृ० ३२-३३ ।
२३७. बालकृष्ण भट्ट, प्रयाग की रामलीला नाटक मंडली (हिन्दी प्रदीप, जनवरी-फरवरी, १९०५) ।
- २३८-२३९. शरद नागर, आगरा २२४-वत्, पृ० ७७ ।
- २४०-२४१. वही, पृ० ७८ ।
२४२. २३५-वत्, पृ० ४३-४४ ।
२४३. वही, पृ० ४४-४५ ।
२४४. वही, पृ० ४५ ।
२४५. धीरेन्द्रनाथ सिंह, कुछ भारतेन्दुयुगीन अभिनीत नाटक (नटरंग, जनवरी-मार्च, १९६९), पृ० ४९ ।
२४६. निहालचन्द्र वर्मा, हिन्दी रंगमंच और कलकत्ता (श्री नागरी नाटक मंडली : स्वर्ण-जयंती समारोह स्मारक ग्रन्थ, वाराणसी, १९५८, पृ० १९-२१) ।
२४७. वही, पृ० २२ ।
- २४८, २४९ एवं २५०. ललितकुमार सिंह 'नटवर', निर्देशक, हिन्दी नाट्य परिषद्, कलकत्ता से एक साक्षात्कार (२२ दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
२४१. २२६-वत् ।
२४२. कुंवर चन्द्रकाश सिंह, हिन्दी नाट्य-साहित्य और रंगमंच की बीमार्सा, प्रथम खण्ड, दिल्ली, भारती ग्रन्थ मण्डार, १९६४, पृ० ३६७ ।
२४३. वही, पृ० ३६८ ।
- २४४-२४५. वही, पृ० ३६९ ।
२४६. वही, पृ० ३७० ।
२४७. वही, पृ० ३७१ ।
२४८. वही, पृ० ३७२ ।
२४९. भगवतीचरण वर्मा से एक साक्षात्कार (५ जनवरी, १९७१) के आधार पर ।

२६०. गोपालकृष्ण कोल्ह, रंगमंच और अस्क (नाटककार अस्क, मक० कीवस्था अस्क, इलाहाबाद, नीलाम प्रकाशन, प्र० स०, १९५४), पृ० ५३-५४ ।
२६१. डॉ० रामकुमार वर्मा से एक साक्षात्कार (२१ फरवरी, १९७१) के आधार पर ।
२६२. कैलाशनाथ मेहरोत्रा, डॉ० रामकुमार वर्मा की नाट्य-कला (रामकुमार वर्मा - कृतित्व और व्यक्तित्व, सह-स० डॉ० विद्यानाथ मिश्र एव अन्य), पृ० ६१ ।
२६३. मोरा रिचर्ड्स, भारतीय रंगमंच के कुछ पहलू (पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, पृ० २११) ।
२६४. बही, पृ० २१४ (११४ नहीं, जैसाकि मुद्रित है) ।
२६५. डॉ० सुरेश भवस्पी, विश्वविद्यालय रंगमंच सदस्य और दिशा (नटरंग, नई दिल्ली, अक्टूबर-दिसम्बर, १९६५), पृ० १०९ ।
२६६. रघुनाथ ब्रह्मभट्ट, स्मरण-भञ्जरी, बम्बई, एन० एम० त्रिपाठी लि०, १९५२, पृ० ८६ ।
२६७. सप्तथाना नाटको (श्री देशी नाटक समाज - अमृत महोत्सव (स्मृति ग्रन्थ), १८८९-१९६४, बम्बई, १९६४) ।
- २६८, २६९ एव २७०. डॉ० डी० जी० व्यास, कला-समीक्षक, बम्बई से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर ।
२७१. श्री० ना० बनहट्टी, मराठी रंगभूमीचा इतिहास, ख० प०, पृ० १५४ ।
२७२. बही, पृ० १८९-१९० ।
२७३. कविबर हृदयनारायण पाडेय 'हृदयेश', रामबाग, कानपुर से एक साक्षात्कार के आधार पर ।
२७४. २७१-वत्, पृ० २४५-२४६ । २७५. बही, पृ० २२८-२३० ।
२७६. अरवचन्द्र हालदार, विद्याभुम्बर, कलकत्ता, भू० मुखोपाध्याय, १९१३, पृ० ३-४ (प्रथम पाला), पृ० ८३-८४ (द्वितीय पाला) तथा पृ० १३७ (तृतीय पाला) ।
२७७. (क) डॉ० हे० दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वितीय भाग, पृ० ३१, तथा  
(ख) ब्रजेन्द्रनाथ वसोपाध्याय, बंगीय नाट्यशाला इतिहास, १७९५-१८७६, पृ० १२-१३ ।

३

बेताब युग

(सन् १८८६ से १९१५ तक)



(१) हिन्दी रंगमंच - काल-विभाजन में वेताब युग एक भूली हुई कड़ी

हिन्दी रंगमंच का इतिहास लगभग साढ़े चार सौ वर्ष पुराना है और इस दृष्टि से वह हमारे अध्ययन की सभी भारतीय भाषाओं—बँगला, मराठी और गुजराती की अपेक्षा अधिक प्राचीन है। प्रस्तुत अध्ययन की अवधि यद्यपि सन् १९०० से प्रारम्भ होकर सन् १९७० तक चलती है, तथापि काल-विभाजन की सुविधा के लिए हिन्दी रंगमंच के सम्पूर्ण इतिहास को दृष्टि में रखना समीचीन होगा, जिसमें उसकी मुमबद्ध शृंखला में भूली हुई कड़ियों का अनुसंधान किया जा सके। वेताब युग इस शृंखला की एक ऐसी ही भूली हुई कड़ी है।

पूर्ववर्ती काल-विभाजन - अभी तक काल-विभाजन एक रूढ़ परम्परा के अनुसार किया जाता रहा है। आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (१९२९ ई०) में नाटक-साहित्य के सम्पूर्ण इतिहास को आधुनिक काल (१८४३-१९२७ ई०) के अन्तर्गत रख कर उसे तीन उत्थानों में बाँटा है : प्रथम उत्थान (१८६०-१८९३ ई०), द्वितीय उत्थान (१८९३-१९१८ ई०) और तृतीय उत्थान (१९१८ ई० से)।<sup>१</sup> किन्तु यह काल-विभाजन अपूर्ण और अवैज्ञानिक है।\*

ब्रजरत्नदास ने अपने 'हिन्दी नाट्य-साहित्य' (१९३८ ई०) में नाटक-साहित्य के इतिहास के तीन काल-विभाग किये हैं, जो शुक्ल जी की अपेक्षा अधिक व्यावहारिक हैं, किन्तु वे भी सदोष एवं अपूर्ण हैं। उनके अनुसार ये तीन काल हैं : पूर्व भारतेन्दु काल (१८४३ ई०), भारतेन्दु काल (१८४४-१८९३ ई०) तथा वर्तमान काल (१८९३ ई०...)।<sup>२</sup> पूर्व-भारतेन्दु काल के अन्तर्गत ब्रजरत्नदास ने सत्रहवीं-अठारहवीं शती के ब्रजभाषा-नाटकों के साथ सोलहवीं शती के मध्य में प्रारम्भ हुए मैथिली नाटकों का संक्षिप्त विवरण भी दिया है, किन्तु ब्रजभाषा के नाटकों का कोई उल्लेख नहीं किया है। पुनश्च, जो भी विवरण दिया गया है, वह काल-क्रमानुसार क्रमबद्ध नहीं है। पूर्व-भारतेन्दु काल का अन्त सन् १८४३ में दिखाया गया है, किन्तु न तो उक्त वर्ष भारतेन्दु के जन्मकाल (१८५० ई०) का है और न उनके प्रथम नाटक का रचना-काल (१८६८ ई०)। इससे आगे के कालों का काल-निर्धारण भी सदोष है। ब्रजरत्नदास ने वेताब युग के नाटकों की कोई कड़ी भारतेन्दु काल और वर्तमान काल के बीच न मान कर उसका अलग में नवम प्रकरण (उपसंहार) में विवेचन किया है। वर्तमान काल अर्थात् आधुनिक युग का आरम्भ सन् १८९३ से दिखाने का भी कोई औचित्य नहीं है। प्रसाद युग का इसमें कोई उल्लेख नहीं है।

\*. आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने प्रत्येक उत्थान को २५-२५ वर्ष का माना है, जिसका कोई वैज्ञानिक आधार नहीं है। द्वितीय उत्थान के अन्तर्गत 'वेताब युग' का कोई उल्लेख न कर हिन्दी के अनूदित एवं कुछ मौलिक नाटकों की ही चर्चा की गई है।—लेखक

डॉ० सोमनाथ गुप्त ने 'प्रबोध चन्द्रोदय नाटक' (१६४३ ई०) को हिन्दी का पहला नाटक मान कर 'सन् १९४० तक के इतिहास को अपने प्रथम 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास' (१९४८ ई०) में मुख्यतः पाँच भागों में बाँटा है। हिन्दी नाटक-साहित्य का प्रारम्भ (१६४३-१८६६ ई०), हिन्दी नाटक-साहित्य का विकास और भारतेंदु के सम-कालीनों का उम्र विकास में भाग (१८६७-१९०४ ई०), सन्धि काल (१९०४-१९१५ ई०), प्रसाद का आगमन (१९१५-१९२३ ई०) और प्रसादोत्तर नाटक-साहित्य का विकास (१९२३-१९४२ ई०)। इसके अतिरिक्त रंगमंच और रंगमंचीय नाटकों (१८६२-१९२३ ई०) का डॉ० गुप्त ने एक अन्य पृथक् काल माना है, जो भारतेन्दु काल से लेकर प्रसाद काल तक बहुत दूर तक समानान्तर चलता है। कहना न होगा कि डॉ० गुप्त का यह काल-विभाजन भी पर्याप्त तथ्यों के अभाव एवं प्रस्तुत तथ्यों के वैज्ञानिक विदलेपन की उपेक्षा के कारण दोषपूर्ण है। हिन्दी नाटक का प्रारम्भ एक घाटी में आगे खिंचा कर दिखलाया गया है। सन्धि-काल में विस्तारित भारतेन्दु युग को समेट कर रंगमंचीय नाटकों की कड़ी को हिन्दी नाटक-साहित्य की नियमित काल-धारा से पृथक् कर दिया गया है। पुनश्च, हिन्दी रंगमंच, विशेषकर अठ्ठावसायिक रंगमंच का प्रारम्भ सन् १८६२ से न होकर सन् १८६८ में 'आनकी मंगल' के अभिनय में हुआ, किन्तु रंगमंचीय (ध्यावसायिक) नाटकों का प्रारम्भ सन् १८७२ और १८८५ ई० के बीच किसी समय हुआ, जिसे काल-विभाजन की सुविधा के लिये हमने १८८६ ई० माना है। दूसरे, इस काल का दूसरा छोर सन् १९२३ भी नहीं है, क्योंकि विस्तारित बेताब युग प्रसाद युग के समानान्तर लगभग सन् १९३५ तक चलता है। प्रसाद युग का अन्त सन् १९३३ में दिखाना भी उचित नहीं है, क्योंकि उनका काल उनके अन्तिम नाटक 'ध्रुवस्वामिनी' (१९३३ ई०) के साथ ही नहीं समाप्त हो जाता।

परवर्ती विद्वानों में प्रो० तारकनाथ वाली ने अवधि-निर्धारण के बिना नाटक के सम्पूर्ण इतिहास को चार कालों में बाँटा है। भारतेन्दु काल, द्विवेदी काल, प्रसाद काल और प्रसादोत्तर काल। डॉ० प्रेमशंकर ने भी लगभग इसी विभाजन को माना है, यद्यपि प्रसादोत्तर काल का उन्होंने अलग से कोई उल्लेख नहीं किया। 'काल' की जगह उन्होंने 'युग' शब्द का प्रयोग किया है। इस विभाजन में यह दोष है कि इसमें पूर्व-भारतेन्दु काल का कोई उल्लेख नहीं है। दूसरे, द्विवेदी काल को आचार्य शुक्ल के द्वितीय उत्थान अथवा डॉ० सोमनाथ के सन्धि काल की जगह रख कर रंगमंचीय नाटकों की परम्परा के अस्तित्व को ही नकार दिया गया है। डॉ० प्रेमशंकर ने द्विवेदी युग में केवल राधेश्याम नयाबाबक, आगा 'हथर' और हरिकृष्ण 'जोहर' का उल्लेख मात्र करके उनके प्रति हिन्दी-जगत की अवहेलना और रंगमंचीय नाटकों की हेय दृष्टि से देखने की एकांगी भावना का ही परिचय दिया है, जो न्याय-संगत और तर्कसम्मत नहीं है। इतना ही नहीं, इसे प्रसारालंभ में 'अन्धकार युग' भी कह डाला है। तथ्य इसके विपरीत है, जैसा कि इसी अध्याय में आगे देखा जा सकता है। पायसी-हिन्दी रंगमंच सन् १८७२ के उपरान्त विकसित हुआ और उसने हिन्दी रंगमंच के विकास तथा सम्बर्द्धन में अपूर्व योगदान दिया।

**महा काल-विभाजन** — उपर्युक्त सभी काल-विभाजन हिन्दी के उम्र समय तक जात एवं उपलब्ध नाटक-साहित्य के इतिहास के आधार पर किये गये हैं। नाटक का रंगमंच से जीवित्वा और देह का सम्बन्ध है, अतः दोनों के एक-दूसरे से अभिन्न होने के कारण उक्त काल-विभाजन रंगमंच के इतिहास पर भी लागू है। अतः श्व तक उपलब्ध सभी तथ्यों के आधार पर हिन्दी रंगमंच का जो काल-विभाजन प्रस्तुत किया जा रहा है, वह एकांगी नहीं है, इस दृष्टि से बंगला, मराठी और गुजराती के समानान्तर काल-विभाजन भी साथ में दिये जा रहे हैं।

इस काल-विभाजन में, विशेषकर हिन्दी रंगमंच के काल-विभाजन में यह ध्यान देने की है कि कोई भी युग अपने में वातानुबद्ध (एयरटाइट) विभाजन नहीं है। परवर्ती युग पूर्ववर्ती युग का कुछ सीमा तक समवर्ती भी है और दूसरी ओर उसके प्रभावों को लेकर एक नये विकास-क्रम की मूचना भी देता है। इस दृष्टि से यह काल-विभाजन इस प्रकार है —

हिन्दी	बँगला	मराठी	गुजराती
१ पूर्व-भारतेन्दु युग (१८४९ ई० से पूर्व)	—	पूर्व-भावे युग	—
२ भारतेन्दु युग (१८५०-१८८५ ई०)	पूर्व-गिरीश युग	भावे युग	रणछोड युग
३. विस्तारित भारतेन्दु युग (१८८६-१९१५ ई०)	गिरीश युग	कोल्हटकर युग	डाहाभाई युग
४ वेताव युग " "	गिरीश युग	कोल्हटकर युग	डाहाभाई युग
५. विस्तारित वेताव युग (१९१६-१९३७ ई०)	रवीन्द्र युग	बरेकर युग	मेहता-मुन्शी युग
६. प्रसाद युग " "	रवीन्द्र युग	बरेकर युग	मेहता-मुन्शी युग
७. आधुनिक युग (१९३८-१९७० ई०)	आधुनिक युग	आधुनिक युग	आधुनिक युग

प्रस्तुत ग्रन्थ का आरम्भ यद्यपि वेताव युग से ही किया गया है, तथापि हिन्दी तथा इतर भारतीय भाषाओं के रगमचों के समग्र इतिहास को दृष्टि में रख कर उसके पूर्ववर्ती युगों का संक्षिप्त विवरण द्वितीय अध्याय में दे दिया गया है ।

वेताव युग के समकालीन विस्तारित भारतेन्दु युग के अधिकार नाटक रंग-निरपेक्ष एवं अनभिनेय हैं, अतः रगमचीय अध्ययन की दृष्टि से उनका कोई विशेष महत्त्व नहीं है । इस युग के अभिनेय नाटकों में राधाकृष्णदास-कृत 'महाराणा प्रतापसिंह', प्रतापनारायण मिश्र-कृत 'हठे हमीर' और 'गोसकट नाटक', धीनिवासदास-कृत 'रण-धीर-प्रेममोहिनी' और 'सावधवती-मुद्गल', सालिग्राम-कृत 'माधवानल-कामकंदला', आदि कुछ नाटक ही उल्लेनीय हैं, जिनका उल्लेख पिछले अध्याय में किया जा चुका है ।

## (२) वेताव युग : नामकरण की सार्थकता

साहित्य में किसी भी युग का नामकरण उस काल के युगद्रष्टा एवं दिशा-प्रवर्तक कवि या लेखक के नाम पर किया जाता है । इसके लिये यह आवश्यक है कि उसने अपने साहित्य अथवा भाषा द्वारा किसी नई दिशा की सूचना दी हो और दूसरे समकालीन एवं परवर्ती नाटककारों का मार्ग-दर्शन कर जागृत्वमान दीप-स्तम्भ का कार्य किया हो । इसके पूर्व कि इस मानदण्ड को लेकर इस युग के नेता नारायण प्रसाद 'वेताव' के सम्बन्ध में विचार किया जाय, हिन्दी-क्षेत्र में फली हुई शूछ भ्रातियों का विराकरण आवश्यक है ।

सर्वप्रथम भ्राति है—बम्बई और कलकत्ते में विकसित हुए हिन्दी रगमच को 'पारसी रगमच' कहकर उसकी सामान्यतः अवहेलना करना और उससे सम्बन्धित नाटककारों को हिन्दी का नाटककार न मानना । कुछ नाटककारों एवं विद्वान समीक्षकों को पारसी रगमच से यह शिकायत है कि यह 'शिष्ट-जन का नाटक-समाज' नहीं है, 'हिन्दी का कोई अपना रगमच नहीं है, क्योंकि पारसी-हिन्दी रगमच 'पारसी स्टेज' से अधिक कुछ नहीं है, और वह 'उड़ू छोड़ हिन्दी नाटक खेलने को तैयार' नहीं है' आदि, तो दूसरी ओर पारसी रगमच के हिन्दी नाटककारों की रचनाओं का न तो उचित मूल्यांकन किया गया है और न उन्हें हिन्दी के मंचीय ज्ञान से रिक्त साधारणतम नाटककार के समकक्ष रख कर ही देखने की चेष्टा की गई है । फलस्वरूप उन्हें 'सस्ती नैतिकता के बल पर समाज-सुधार, धर्म, राष्ट्रियता आदि का उपदेश' देने वाले 'सस्ते नाटकों' की कोटि में रख दिया गया है । 'साथ ही, उन्हें 'साहित्यिक मुरुचि से अछूते', 'चरित्र-वैशिष्ट्यहीन', 'केवल कथाओं के जमघट-मात्र' कह कर उनके समस्त उज्ज्वल पक्ष पर काली कूची फेर दी गई है ।" एक विद्वान ने तो स्पष्ट शब्दों में यह कह दिया कि इन नाटकों में 'चरित्र-चित्रण' को कोई स्थान न था ।" इन नाटकों पर अश्लीलता, सनसनीखेज एवं कौतूहलपूर्ण कथानकों के उपयोग, अस्वाभाविक कार्य-व्यापार एवं देव-काल दोष के आरोप भी लगाये गये हैं ।"

इन सिम्यनो और आरोपो के पीछे कुछ अपूर्ण तथ्य हो सकते हैं, परन्तु यदि हम उनका सूक्ष्मता से अध्ययन करेंगे तो इन गिकायतों का निराकरण स्वतः हो जायेगा और अविकारा आरोप भी निराधार प्रतीत होंगे। हम इन पर एक-एक कर विचार करेंगे।

पारसी रंगमंच 'विण्ट-जन का नाटक-समाज' या, अशिष्ट जनो का नहीं, यह इसी बात से सिद्ध हो जाना है कि प्रथम पारसी नाटक मडली (१८५२ ई०)<sup>११</sup> के आदि-मस्थापक थे-देश के प्रमुख राजनेता दादाभाई नवरोजी और उनके सदस्य थे-बम्बई कालेज के प्रथम स्नानक डॉ० भारुदाजी लाड, स्टाक एक्सचेंज के फरेदुन दलास (वित्तज्ञाता) और स्कूट-शिक्षक पेस्टवजी मास्टर। इसके बाद के १७-१८ वर्षों के बीच जितनी भी नाटक-मडलियाँ बनीं, वे प्रारम्भ में अध्यापनायिक ढंग की थीं और प्रायः निक्षिप्त युवकों द्वारा ही 'बल्लों' के रूप में प्रारम्भ की गईं थीं। इन नाटकों के सामाजिक भी प्रायः कालेजों के शिक्षित, सुशिक्षित-सम्पन्न और सांस्कृतिक दृष्टि से प्रबुद्ध युवक अवस्था व्यक्ति होने थे। इसी प्रकार प्रारम्भ में पारसी तथा बाद में हिन्दू कलाकारों को भी पर्याप्त पूर्वाभ्यास के अनन्तर ही मंच पर उतरने की अनुमति दी जाती थी। पारसी कलाकार अंग्रेजी, गुजराती और उर्दू-हिन्दी में तथा हिन्दू कलाकार गुजराती, उर्दू और हिन्दी में नाटकान्वित करने में एक-ही क्षमता रखते थे।

यह सही है कि पारसी रंगमंच के इतिहास के प्रारम्भिक एक दशक में पारसी मडलियों के मस्थापक, कलाकार एवं नाटककार प्रायः सभी पारसी ही थे, अतः उसे 'पारसी स्टेज' या पारसी रंगमंच कहा जाना स्वाभाविक है, परन्तु क्रमशः यही स्टेज गुजराती, उर्दू और हिन्दी रंगमंच के रूप में परिवर्तित होता चला गया। इतिहास के दूसरे दशक में मुख्य रूप से गुजराती रंगमंच का विकास हुआ, यद्यपि उसकी स्थापना १८५७-४८ ई० में 'दीप्दी वस्त्रहरण' के अभिनय द्वारा ही हो चुकी थी। सन् १८७१ ई० में उर्दू रंगमंच की स्थापना गुजराती नाटक 'सोनना मूलनी खुरसाद' के उर्दू-अनुवाद 'जरखरीद खुरसीद' में हुई। यह अनुवाद बहेरामजी फरदूनजी मर्जवान नामक पारसी सज्जन ने किया था।<sup>१२</sup> यह नाटक 'हिन्दुस्तानी खान गुजराती हरफ' में लिखा गया था। डॉ० (अब स्व०) डी० जी० व्यास के अनुसार इस नाटक का अभिनय विक्टोरिया नाटक मडली ने किया था। इसी मडली के उर्दू रंगमंच से क्रमशः हिन्दी रंगमंच का विकास हुआ। बम्बई में सर्वप्रथम हिन्दी नाटक 'गोपीचन्द्रा-क्षया' (१८५३ ई०) के अभिनय का श्रेय जिस प्रकार मराठी नाटककार विष्णुदास भावे को है, उसी प्रकार पारसी शैली के प्रथम हिन्दी संगीतक 'गोपीचन्द्र' (१८७४ ई०) को लिखने का श्रेय पारसी नाटककार नसरवानजी खानसाहेब 'आराम' को है। यह नाटक वालीवाला विक्टोरिया नाटक मडली द्वारा दिल्ली में सर्वप्रथम सन् १८७४ में रखा गया था। इस नाटक की हिन्दी का नमूना देखें -

'मोहन, होरा मुखड़ा विराजै चन्द समान।

सोलह सौ रानियाँ तो पैं देत जान ॥<sup>१३</sup>

'आराम' के बाद विनायक प्रसाद 'दालिब', बनारसी ने भी उर्दू के कुछ नाटकों के साथ हिन्दी को भी नाटक लिखे-सत्य हरिश्चन्द्र (१८८४ ई०), 'गोपीचन्द्र', 'रामायण', 'विक्रम-विलास' <sup>१४</sup> और 'कनकतारा'।<sup>१५</sup> वालीवाला विक्टोरिया द्वारा अभिनीत 'सत्य हरिश्चन्द्र' बहुत लोकप्रिय हुआ और इसका अभिनय डॉ० डी० जी० व्यास के अनुसार सहस्र रात्रियों तक चला। वृत्ते है कि विक्टोरिया नाटक मडली 'हरिश्चन्द्र' को लेकर सन् १८८५ ई० में वर्मा और डाल्ड भी गईं। वर्मा के राजा पिबो ने प्रसन्न होकर मडली को हीरे-मोती उपहार में दिये।

इस विवरण से यह स्पष्ट हो जायगा कि उन्नीसवीं शती के आठवें दशक में ही किसी समय हिन्दी रंगमंच (पारसी शैली) का विकास हो चुका था, अतः उसे भी 'पारसी स्टेज' कहना अथवा उस पर यह आरोप लगाना कि उसने हिन्दी के नाटक खेलने की ओर प्रवृत्ति ही नहीं दिखाई, सत्य के प्रति जाँचें मूढ़ता होगी। दूसरे उत्थान

मे सटाऊ की अल्फ्रेड नाटक मडली ने तो हिन्दी नाटको को खेलने की दिशा मे अग्रणी का कार्य किया । नारायण प्रसाद 'वेताव' इसके प्रमुख नाटककार थे, जिन्होंने अपने 'महाभारत', 'रामायण', 'गणेश-जन्म' आदि हिन्दी नाटकों मे रंगमंच पर घूम मचा दी । पारसी रंगमंच के स्थापक, उपस्थापक एवं निर्देशक खुरशेद जी मेहरवानजी वालीवाला एवं कावसजी पालनजी सटाऊ तथा निर्देशक सोरावजी ओषा एवं अमृत केसव नायक ने हिन्दी रंगमंच की स्थापना, उत्थपन और विकास के लिये जो अमूल्यपूर्ण कार्य किया, उसके ऋण को स्वीकार न करना हमारा अपनी विरामत को ही स्वीकार करने से मुंह मोड़ना होगा । 'आराम', 'तालिब', 'वेताव', 'हथ', राधेश्याम कथावाचक आदि के नाटको पर किस हिन्दी वाले को गर्व न होगा । उन्होंने किन प्रतिकूल परिस्थितियों मे हिन्दी के झंडे को ऊपर उठाया और उसे ऊँचे, और ऊँचे उड़ाने के लिये कितनी अटूट साधना की, इसका सही मूल्यांकन होना अभी शेष है ।<sup>16</sup>

कुछ विद्वानों ने उपर्युक्त तथ्य का समर्थन करते हुए अब यह कहना प्रारम्भ कर दिया है कि भले ही शुद्ध साहित्यिक दृष्टि से इन मडलियों के नाटक 'निम्नकोटि' के रहे हो, परन्तु इनके कारण हिन्दी-क्षेत्र में भी किसी-न-किसी प्रकार का रंगमंच बना रहा ।<sup>17</sup> यह रंगमंच पारसी शैली का हिन्दी रंगमंच था, जिसे स्वीकार करने मे हिन्दी के विद्वानों का सकोच किसी ठोस भूमि पर आधारित नहीं है ।

अब रही पारसी शैली के हिन्दी नाटको पर विविध आरोपों की बात । इन नाटको को 'सस्ती नैतिकता' पर आधारित समाज-मुधार, धर्म और राष्ट्रीयता का उपदेश देने वाले 'सस्ते नाटक' कहा जाता है । उन पर अश्लीलता का आरोप भी किया गया है । इस भ्रम का कारण सम्भवतः यह हो सकता है कि नमय-ममय पर नैतिकता के स्तर बदलते रहते हैं, क्योंकि वह काल-सापेक्ष है । जो किमी युग अथवा समाज मे नैतिक एवं श्लील समझा जाता है, वही किसी परवर्ती युग या अन्य समाज मे अनैतिकता और अश्लीलता की परिभाषा के अन्तर्गत आ जाता है । गोलोकवासी कृष्ण और राधा के पृथ्वी पर जन्म लेने के बाद कृष्ण जब राधा से मिलते हैं, तो राधा कृष्ण का चचाया हुआ पान खाती और उनके मुखार्चविद-भरकर का पान करती है ।<sup>18</sup> 'ब्रह्मवैवर्तपुराण' के इसी प्रसंग के आधार पर हिन्दी मे रासलीला नाटक लिखने वाले नाटककारों ने भी मुख से प्रिय का जूठा पान खाने, अघर-चुबन, परिरंभण आदि का वर्णन किया है ।<sup>19</sup> नाट्यशास्त्र द्वारा इस प्रकार के दृश्य वजित किये गये हैं, किन्तु नाट्यशास्त्र द्वारा अनुमोदित कुछ ऐसे प्रसंग भी हैं, जिन्हें शिष्ट जनो का समर्थन प्राप्त था और साहित्य में उक्त प्रसंगों को बड़ी रूचि एवं तत्परता के साथ समाविष्ट किया गया है और वे प्रसंग हैं-नायिका-भेद और रति-वर्णन । ब्रजभाषा-नाटको<sup>20</sup> और भारतेन्दु-युगोपरांत हिन्दी-नाटको<sup>21</sup> में यह रति-वर्णन बड़ा रस लेकर किया गया है, किन्तु आज के युग में ये दृश्य अथवा उनका काव्यात्मक वर्णन सुरुचि के परिचायक नहीं कहे जा सकते और न रंगमंच पर इन प्रसंगों की अवतारणा ही संभव है । पारसी नाटको को मराठी के हिन्दी नाटको के अलावा अंग्रेजी नाटकों एवं रंगमंच की एक दीर्घ परम्परा प्राप्त हुई थी, अतः उनकी प्रतिस्पर्धा अथवा अनुकरण पर प्रारम्भ के कुछ प्रेम-नाटकों में इस प्रकार के दृश्य, जिनमे चुम्बन-परिरंभण के दृश्य दिखाये गये हैं, यदि आ गये हो, तो यह कोई असंभाव्य बात न थी । पाश्चात्य समाज मे चुम्बन-परिरंभण का प्रदर्शन अव्याजनीय अथवा हेय नहीं समझा जाता ।

पुनश्च, यहाँ यह बताना अप्रासंगिक न होगा कि शेक्सपियर के मूल नाटकों मे एलिजाबेथ युग की अश्लीलता-प्रिय रूचि की तुष्टि के लिए अनेक अश्लील दृश्य एवं संवाद रसे गये थे, जो अब संशोधित संस्करणों से पृथक् कर दिये गये हैं । समय के साथ श्लीलता और अश्लीलता के मानदंड बदलते रहते हैं । संभव है, आज जिसे हम अश्लील कहते हैं, एलिजाबेथ युगोपरांत नाटकों में वह श्लील एवं शिष्ट समझा जाता रहा हो ।

अधिकांश प्रारम्भिक पारसी नाटक या तो अंग्रेजी नाटको के अनुवाद या छायानुवाद थे अथवा उनकी

नाट्य-पद्धति से प्रभावित थे। परन्तु रंगमंच पर हिन्दी के प्रवेश के समय तक यह खूब बहुत-कुछ परिमार्जित हो चली थी, जैसा कि 'तालिका', 'बेताब' आदि के नाटकों से स्पष्ट हो जायगा। अतः सस्ती नैतिकता और अश्लीलता के आरोप प्रमाणित नहीं होते।

इस आरोप के दूसरे अंश में नाटकों की मोहश्चयता-समाज-सुधार, धर्म और राष्ट्रीयता के उपदेश को लेकर इन नाटकों को 'सस्ते नाटक' ठहराया गया है। यदि सस्ते नाटक का मानदंड यही है कि उन्हें सीद्ध्य नहीं होना चाहिये, तो भारतवर्ष और उनके समकालीन सभी नाटककारों को भी सस्ते नाटकों की कोटि में ही रखना होगा। हिन्दी ही नहीं, प्रत्येक हिन्दीतर भारतीय भाषा के आदि काल में प्रायः इसी कोटि के नाटक लिखे गये हैं, जिनका उद्देश्य हिन्दू-समाज का सुधार, हिन्दू-जाति में धर्म के प्रति आस्था और विश्वास उत्पन्न कर उनके पुन-सुधार तथा मुस्लिम एवं अँग्रेज धामकों के अत्याचारों के प्रति रोष प्रकट कर राष्ट्रीय चेतना का उन्मेषण रहा है। यदि वास्तव में देखा जाय, तो नाटक धार्मिक एवं राष्ट्रीय चेतना के पुनर्जागरण और समाज-सुधार के आन्दोलन का प्रमुख वाहन रहा है। इन मध्य उद्देश्यों से प्रेरित होकर यदि कथित पारसी रंगमंच ने भी इन्हीं विषयों को अपने नाटकों के लिये चुना, तो उसने कौन-सा गुनाह कर दिया? भाषा, चरित्र-चित्रण, रस आदि की दृष्टि से भी वे हिन्दी के अन्य प्रारम्भिक नाटकों की तुलना में किसी प्रकार अपुष्ट नहीं ठहरते। नाट्य-पद्धति की दृष्टि में भी पारसी रंगमंच पर कई प्रकार के प्रयोग हुए हैं और इस प्रकार के अनेक प्रयोग कर उसने भी विकास की ओर अपने चरण बढ़ाए हैं। इस प्रकार किसी भी दृष्टि से पारसी शैली के हिन्दी नाटकों में कहीं से मस्तापन दृष्टिगोचर नहीं होता। इस सत्तेपन का एक ही आधार हो सकता है और वह है—इन नाटकों के 'कॉमिक' में प्रयुक्त सत्ता एवं भोडा हास्य, परन्तु हमें यह नहीं भूल जाना चाहिए कि इस प्रकार का हास्य उक्त नाटकों की आधिकारिक कथा का अंग न होकर अलग से हो रखा गया है। हास्य के इस निम्न स्तर की स्थिति उस काल में प्रायः सभी हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के नाटकों में पाई जाती है, क्योंकि उसका उद्देश्य सामाजिक की रस-स्थिति में ले जाना उतना नहीं, जितना कुछ देर के लिए हँसना-हँसाना या मनोरंजन करना रहा है। यह हास्य प्रायः निरुद्देश्य रहा है।

'तालिका', 'बेताब' आदि के नाटकों में इस प्रकार के पृथक् 'कॉमिक' की व्यवस्था न रख कर आधिकारिक कथा के अंग में ही हास्य की उद्भावना की गई है। 'तालिका'-कृत 'सत्य हरिश्चन्द्र' में विद्वामित्र के शिष्य नक्षत्र द्वारा और 'हृथ'-कृत 'भीष्म-प्रतिज्ञा' में शाल्व के सभासदों द्वारा हास्य उत्पन्न करने की चेष्टा की गई है। 'बेताब' के 'रामायण' और 'महाभारत' नाटकों में हास्य के केवल वे ही प्रसंग चुने गये हैं, जो मूल ग्रन्थों में आये हैं। इस प्रकार यह विषय के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता कि पारसी-हिन्दी नाटकों का हास्य भी सर्वत्र बहुत सत्ता और भोडा है।

एक अन्य आरोप में इन नाटकों को 'साहित्यिक सुरुचि से अछूता', 'चरित्र-वैशिष्ट्यहीन' और 'केवल कथाओं के जमघट-मात्र' बताया गया है। 'साहित्यिक सुरुचि' का अर्थ यदि भाषा-सौष्टव अथवा काव्यपूर्ण भाषा है, तो ये नाटक रंगमंच के लिये लिखे गये नाटक हैं, जिनका लक्ष्य भाषा-सौष्टव अथवा काव्यत्व दिखलाना न होकर घटनाओं के घात-प्रतिपात को सरल, मुलसी हुई और प्रवाह-युक्त भाषा में सवाद के माध्यम में व्यक्त करना रहा है और जहाँ कहीं आंतरिक भाव अथवा द्वन्द्व का चित्रण करने का अवसर आया है, पारसी शैली के पद्यों के अतिरिक्त काव्य-भाषा में कवित्त, सर्वथा, दोहा, छप्पय और कुंडलिया जैसे वर्णिक एवं मात्रिक छन्दों का भी उपयोग किया गया है। 'बेताब'-कृत 'रामायण' और 'महाभारत' में इस प्रकार के काव्य-छन्दों और अलंकृत भाषा का प्रयोग अनेक स्थलों पर हुआ है। राम जानकी के मुक्ता-मयित्त जलकों की शोभा का कितना सुन्दर काव्यात्मक वर्णन करते हैं :-

“जलक रहे मोती अलक अति हि समीप-समीप ।

कालन्दी मे हैं मनो दीपमाल की दीप ॥”

‘तालिव’, ‘हथ’, ‘जेवा’ आदि के सवादो मे अनेक स्थल मार्मिकता और काव्यत्व से पूर्ण मिलते हैं ।

इस आरोप के दूसरे अंग मे कहा गया है कि ये नाटक ‘घटनाओं के जमघट-मात्र’ और ‘चरित्र-वैशिष्ट्य-हीन’ हैं । इसमें कोई सन्देह नहीं कि रंगमंचीय नाटक प्रायः घटनाबहुल होते हैं, क्योंकि कार्य-व्यापार की हानि करके सामाजिक के ओत्मुख्य को जागृत नहीं रखा जा सकता । परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि इनमें चरित्र-चित्रण का मर्बा अभाव है । ‘तालिव’ के ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ के हरिश्चन्द्र और रानी तारा के चरित्र हमारे हृदय को उसी प्रकार स्पर्श करते हैं, जैसे भारतेन्दु-कृत ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ के हरिश्चन्द्र और रानी दीव्या के चरित्र । दीव्या के दुःख का अन्त वही हो जाता है, जब वह रोड्गिनाश्व का कफन फाड़ना चाहती है, क्योंकि पृथ्वी के हिलने, तीव्र गर्जन और आलोक के साथ भगवान् नारायण प्रकट हो जाते हैं, परन्तु तारा की अग्नि-परीक्षा तब भी शेष रह जाती है और अन्त मे कम-से-कम एक संसा, थोड़ा वस्त्र और धी लेने को श्मशान मे जाने के लिए वह विवश होती है, किन्तु उमे हत्या एव चोरी के अपराध मे पुनः हरिश्चन्द्र के हाथो मृत्यु-दण्ड पाने के लिए श्मशान छीटना पड़ता है । हरिश्चन्द्र उसे बेगुनाह जान कर भी जब मारने को उद्यत होते हैं, तो भगवान् शिव के प्रकट होने पर उमे और रोहित को प्राणदान मिलता है । हरिश्चन्द्र अपनी सत्य-निष्ठा, धर्म, दृढ़ता, कर्तव्यपरायणता और साहस से परीक्षा मे उत्तीर्ण होते हैं, तो दूसरी ओर नारा स्त्रियोचित दुर्बलता और कठ्ठा, ममता और पुत्र-वत्सलता, त्याग और पति-परायणता, कष्ट-सहिष्णुता और धर्म की प्रतिमूर्ति-सी जान पड़ती है । नाटक की प्रत्येक घटना पात्रों के चरित्र-चित्रण में योग देती है, अतः घटना-बाहुल्य को चरित्र-चित्रण के अभाव का पर्याय नहीं माना जा सकता ।

अन्तिम आरोप है सनसनीखेज और कौतूहलजनक कथानकों के उपयोग, अस्वाभाविक कार्य-व्यापार और देश-काल दोष का । यदि पारसी-हिन्दी नाटकों की कथावस्तु का विवेचन किया जाय, तो हम देखेंगे कि वे मुख्यतः पौराणिक है, ऐतिहासिक, राष्ट्रीय अथवा सामाजिक आस्थानों को लेकर बहुत कम नाटक लिखे गये । प्रायः हिन्दी और सभी प्रचलित भाषाओं के प्रारम्भिक पौराणिक नाटकों मे अलौकिक कार्य-व्यापार एवं दिव्यत्व का चित्रण किया गया है, किन्तु परवर्ती हिन्दी और बँगला नाटककारों ने अलौकिक एवं दैवीगुण-सम्पन्न पात्रों को भी मानवीय रूप मे चित्रित करने का प्रयास अवश्य किया है । उनके माध्यम से आधुनिक सामाजिक सचर्य एवं राष्ट्रीय चेतना को भी यत्र-तत्र प्रतिबिम्बित किया गया है । यह स्वीकार कर लेने में कोई हानि नहीं कि कौतूहल और चमत्कारिक घटना-प्रसंग पारसी रंगमंच का प्राण रहा है, जो मंचस्थ होने पर और भी तीव्रता से उभर कर सामाजिक की आँखों के आगे प्रत्यक्ष हो जाता है । परन्तु इसी के साथ यह बताना भी आवश्यक है कि इन घटना-प्रसंगों का सम्बन्ध हत्या, डाका, चोरी जैसे जघन्य अपराधों से न होने के कारण रोमाचकारी अथवा सनसनीखेज नहीं कहा जा सकता । कौतूहल से रोमाच या सनसनी नहीं पैदा होती, केवल आसुक्त्य और जिज्ञासा की भावना जागृत होती है । यह सहज-सिद्ध है कि अलौकिक और कौतूहलजनक कार्य-व्यापार कभी स्वाभाविक नहीं होते, अतः इस प्रकार के अस्वाभाविक कार्य-व्यापारों का समावेश उस काल में रूढ़ और पारम्परिक बन गया था । नाटककार इनसे अपने को मुक्त नहीं कर पाते थे । पति की मृत्यु पर पत्नी का गायन-जैसे प्रसंग अवश्य चिन्तनीय हैं, परन्तु इस प्रकार के अस्वाभाविक कार्य-व्यापार अधिक नहीं हैं । इस दोष का कारण संवाद के साथ पद्य एवं गीतो की बहुलता में निहित है । बहुत सम्भव है कि पारसी-हिन्दी रंगमंच पर यह प्रभाव अंग्रेजी समीतक से आया हो, जिसमे पति या पत्नी की मृत्यु पर पत्नी या पति गाकर ही अपने शोक को व्यक्त करती/करता है । पात्र अपनी मृत्यु के पूर्व गाकर ही अपने हृदय की पीड़ा और भार को हलका करता है ।

पारसी-हिन्दी नाटकों में देश-काल दोष प्रायः मिल जाते हैं, परन्तु केवल इस दोष के कारण ही इन नाटकों का साहित्यिक मूल्य समाप्त नहीं हो जाता।

हिन्दी के एक विद्वान ने पारसी कपनी के एक बड़े नाटककार के कथन—“ये कपनी वाले कहते हैं—हम यहाँ रूपया पैदा करने आए हैं, कुछ साहित्य-मझार भरने नहीं। देशोद्धार और समाज-सुधार का हमने ठेका नहीं ले रखा है। हमें तो जिसमें रूपया मिलेगा, वही करेगे।” को उद्धृत कर जहाँ यह धारणा व्यक्त की है कि इन कपनियों का ध्येय रूपया पैदा करना है, ये कपनी वाले हिन्दी के उनमें ही गन्तु हैं, जिनमें उर्दू के “वे ‘विदेशी’ हैं, अतः उनका ‘जनताके साथ कुछ भी अनुराग’ नहीं है, और तभी वे जनता की मुरचि की ओर ध्यान नहीं देते, तो दूसरी ओर रामगणेश गडकरी के मराठी नाटक ‘एकूष प्याला’ के हिन्दी रूपांतर ‘आँख का नशा’ को देखकर वे उसके भावपूर्ण संवादों तथा ‘सुललित और अलंकृत’ तथा ‘व्यंग्योक्ति’ में परिपूर्ण भाषा की प्रशंसा करते नहीं अघाते। वे एक ओर इस नाटक के रूपांतरकार आगा ‘हंश’ को ‘हिन्दी नाट्य-सम्राट्’ की उपाधि देने को प्रस्तुत हो जाते हैं, तो दूसरी ओर कोरथियन थियेटर, कलकत्ता में उसे मंचित करने वाली कपनी के मालिक (जे० एफ० मादन) से ‘ऐसे ही ऐसे नाटक बनवाकर’ लेखने का अनुरोध करते हैं।” उक्त विद्वान का उत्तर-कथन ही पूर्वाश्रयो का उत्तर है। पारसी-हिन्दी मंडलियों ने तो उर्दू-हिन्दी की शत्रुता और न जनता की मुरचि को बढ़ाने के ही प्रतिकूल थी। ‘आँख का नशा’ में वेश्या-जीवन के घृणित स्वरूप एवं मद्य-पान के दुष्परिणाम को अंकित कर अंत में भारतीय पत्नी के सतीत्व और पातिव्रतधर्म की विजय प्रदर्शित की गई है। इन मंडलियों के मालिक या संचालक ‘विदेशी’ नहीं, इसी देश की धरती पर उत्पन्न हुए थे और प्रारम्भ के विदेशी / पारसी कथानकों को छोड़कर वे भारतीय इतिहास, पुराण एवं समाज से अपने नाटकों के आस्थान एवं चरित्र चुनने लगे थे। धनोपार्जन उनकी दुर्बलता थी, किन्तु रंगमंच की साज-सज्जा और शृंगार, श्रीवृद्धि और सबर्बन के प्रति उनकी निष्ठा और त्याग बेजोड़ था।

काश हिन्दी रंगमंच को आज भी कुछ ऐसे निष्ठावान और रूपांतरप्रती प्रयोजक संचालक मिल पाते।

पारसी-हिन्दी नाटकों के सम्बन्ध में कहीं हुई अधिकांश भ्रांतियों एवं आशयों का निवारण हो जाने के बाद यह स्थापना स्वतः हो जाती है कि पारसी रंगमंच अनिवार्यतः उर्दू या किसी एक भाषा का मंच नहीं है, बल्कि वह एक साथ गुजराती, उर्दू और हिन्दी रंगमंचों का मूल स्रोत रहा है। पारसी रंगमंच नाटक और अभिनय की एक विशिष्ट पद्धति है, जो उक्त सभी भाषाओं के प्रारम्भिक नाटकों और रंगमंच को समान रूप से विरासत में मिली। अतः यह भी निश्चित हो जाता है कि पारसी-हिन्दी नाटकों की भी अपनी एक निश्चित नाट्य-पद्धति रही है।

**अंधकार युग या स्वर्ण युग ?**—अब प्रश्न उठता है कि इस युग का नायक कौन था— नारायणप्रसाद ‘बैतान’ अथवा महावीर प्रसाद द्विवेदी ?<sup>१६</sup> इसी से मलग्न दूसरा प्रश्न है कि क्या यह युग इतना निष्क्रिय एवं प्रभावहीन था कि उसका कोई नायक नहीं था और ‘शिक्षिता और जड़ता का अंधकार’ छा जाने के कारण उसे ‘अंधकार युग’<sup>१७</sup> के नाम से पुकारा जाना चाहिए ? अंधकार युग का लक्षण यह बताया गया है कि उसमें केवल पिछली बातों की पुनरावृत्ति होती है और उसका कारण यह है कि उस समय ‘कोई महान व्यक्तित्व साहित्य-क्षेत्र में कार्य करता नहीं दिखाई पड़ता’। प्रायः ‘अनुवादों और टीकाओं’ से काम चला लिया जाता है। इस दृष्टि से द्विवेदी युग ‘लगभग शून्य-भा’ है अर्थात् वह नाटक-साहित्य के इतिहास का ‘अंधकार युग’ है।<sup>१८</sup>

तो क्या यह युग (१८८६ से १९१५ ई०) वास्तव में अंधकार युग है ? इस युग को ‘अंधकार युग’ मानने वालों की दृष्टि समस्त उत्तरी भारत के हिन्दी-क्षेत्र, विशेषकर उत्तर प्रदेश तक ही सीमित रही है। उन्होंने हिन्दी-क्षेत्र में हिन्दी रंगमंच एवं नाट्य-क्षेत्र में होने वाली भ्रांति को नाट्य-आन्दोलन के अंग-रूप में नहीं



पहिचाना और न उसके साथ वे पूरा न्याय ही कर सके । इसीलिये नाट्य-साहित्य के इतिहास में भी 'द्विवेदी युग' की प्रतिष्ठा कर दी गई । आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी स्वयं नाटककार न थे, अतः जो व्यक्ति स्वयं नाटक-रचना नहीं करता, वह किस प्रकार किसी युग-विशेष का प्रवर्तक, अधिष्ठाता अथवा नायक हो सकता है । हाँ, तत्कालीन कविता, निबंध, समीक्षा आदि की दृष्टि से आचार्य द्विवेदी ने उस युग का अवश्य मार्ग-दर्शन किया, जिसे भूलाया नहीं जा सकता । रंगमंच की दृष्टि से इस युग का कार्य-क्षेत्र प्रमुख रूप से बंबई और दिल्ली रहा है । इस दृष्टि से उत्तर प्रदेश का स्थान कुछ भीम है । यों इस काल में और इसके बाद भी लगभग दो दशक तक बंबई की पारसी-हिन्दी नाटक मंडलियों ने उत्तरी भारत में घूम-घूम कर अपने नाटक दिखाए । इन मंडलियों के मुख्य पड़ाव दिल्ली, बरेली, कानपुर, लखनऊ, बाघी आदि प्रमुख नगर थे ।

इस युग में 'तालिब', 'अहसन', 'हय', 'बेताब' और राघेयाम कथावाचक जैसे अनेक मौलिक नाटककार हुए, जिन्होंने पौराणिक एवं सामाजिक विषयों को लेकर अनेक मौलिक नाटक लिखे, अतः 'पिछली वार्ता' की पुनरावृत्ति वाली बात इस युग पर लागू नहीं होती । एक ही आख्यान को लेकर कई-कई नाटक अवश्य लिखे गये । यह सभी वालों में होता आया है । यह इस बात का चोख है कि वह आख्यान-विशेष उस काल में बहुत लोकप्रिय रहा है, क्योंकि उसमें हृदय को स्पर्श करने अथवा मर्म-भेदकता की शक्ति बहुत अधिक है । अनुवाद की प्रवृत्ति पारसी-गुजराती और पारसी-उर्दू नाटकों में बहुत अधिक रही है । पारसी-हिन्दी नाटकों में अनुवादों की सत्ता बहुत अधिक नहीं है । हाँ, उत्तरी भारत में सस्कृत, बँगला और अँग्रेजी के नाटकों के अनुवाद इस काल में कुछ अधिक परिमाण में अवश्य किये गये । इन अनुवादों से एक ओर जहाँ नाट्य-साहित्य की अभिवृद्धि हुई, वहीं हिन्दी के मौलिक नाटककारों को नये नाटक लिखने और विभिन्न भाषाओं की नाट्य-पद्धतियों को आत्मसात् कर हिन्दी रंगमंच के उपयुक्त अपनी एक नवीन नाट्य-पद्धति की अवतारणा करने की सहज प्रेरणा भी प्राप्त हुई । इस प्रकार अनुवादों का भी अपना महत्त्व होता है, अतः 'अन्वकार युग' का कोई भी लक्षण इस युग पर घटित नहीं होता । इसके विपरीत इसे हिन्दी रंगमंच का स्वर्ण युग कहा जा सकता है ।

पारसी-हिन्दी रंगमंच को जिन नाटककारों ने दिशा-निर्देश दिया, उनमें नारायण प्रसाद 'बेताब' का नाम प्रकाश-स्तम्भ की भाँति सबसे ऊँचा, सबको दूर से ही स्पष्टतः दृष्टव्य है । 'बेताब' के व्यक्तित्व और कृतित्व को हिन्दी में अब स्वीकार किया जाने लगा है । डॉ० इशरथ ओझा ने रंगमंचीय नाटकों में हिन्दी को स्थान दिलाने, नाटक की भाषा और कथा-वस्तु में सुधार करने का श्रेय बेताब को दिया है ।<sup>१५</sup> श्रीकृष्णदास के अनुसार लोकप्रियता की दृष्टि से बेताब किसी भी प्रकार अन्य समकालीन नाटककारों से कम नहीं थे ।<sup>१६</sup> प्रो० जयनाथ 'नलिन' के मत से बेताब ने 'रंगमंचीय नाटक लिखने में पर्याप्त स्याति प्राप्त की' थी ।<sup>१७</sup> यद्यपि रंगमंच पर हिन्दी का प्रवेश 'बेताब' के पहले ही हो चुका था, परन्तु उन्होंने सर्वप्रथम रंगमंचीय हिन्दी का स्वरूप स्थिर किया । न वे 'ठेठ हिन्दी' के पक्षपाती थे और न 'खालिस उर्दू' के । रंगमंच के लिए मिली-जुली भाषा ही उनका आदर्श था ।<sup>१८</sup> उन्हें इस बात का सतोष था कि उन्होंने 'हिन्दी में' साहित्य-सृजन कर 'कोई काम' अवश्य किया है ।<sup>१९</sup> नाटकों में हिन्दी गानों को 'बेताब' ने लोकप्रिय बनाया<sup>२०</sup> और छंदबद्ध पद्यों के उपयोग की शैली प्रवर्तित की । अपने नाटकों के लिये तत्कालीन दृष्टि में नये कथानक चुने । यह कार्य कोई युग-प्रवर्तक ही कर सकता है और 'बेताब' ऐसे ही एक युग-प्रवर्तक थे, अतः यह समीचीन होगा कि इस युग का 'बेताब युग' के नाम से अभिषेक किया जाय ।

रंगमंचीय नाटकों के इतिहास में 'बेताब' की वही स्थान प्राप्त है, जो भारतेंदु युग में भारतेंदु को । 'बेताब' की सफलता ने अनेक मुसलमान 'मुन्शियों' को भी हिन्दी में नाटक लिखने की प्रेरणा प्रदान की । कई हिन्दू 'मुन्शियों' भी उनकी भाषा के आदर्श और नाट्य-पद्धति को लेकर चले ।

यहाँ यह बताना अप्रासंगिक न होगा कि प्रारम्भ के अनेक पारसी-हिन्दी नाटक अप्रकाशित हैं और जो

प्रकाशित भी है, उनसे इनके रचना-अथवा-अभिनय-काल का बोध नहीं होता, अतः इस युगका काल-निर्णय सही ढंग से करना कठिन है। विक्टोरिया नाटक मंडली ही सर्वप्रथम पारसी नाटक मंडली है, जिसने क्रमशः गुजराती और उर्दू के नाटकों के अतिरिक्त सर्वप्रथम हिन्दी के नाटक भी खेले, जिससे पारसी-हिन्दी रंगमंच का अभ्युत्थान हुआ। विक्टोरिया नाटक मंडली की ध्यावसायिक मंडली के रूप में स्थापना सन् १८७० में हुई थी। सन् १८७१ में पहला उर्दू नाटक खेला गया, अतः हिन्दी के नाटक उसी वर्ष अथवा उसके कुछ वर्षों के उपरान्त ही मंचरथ हुए। श्रीलाल उपाध्याय-कृत 'विश्वमंगल दा मूरदास' (१८६९ ई०) नामक उर्दू से हिन्दी में अनूदित नाटक का उल्लेख अवश्य मिलता है, परन्तु उसके मंचस्थ होने का कोई विवरण उपलब्ध नहीं है। पारसी शैली के किसी मौलिक नाटक के सन् १८७१ के पूर्व लिखे जाने का कोई उल्लेख अथवा सूचना उपलब्ध न होने से लेखक की इस स्थापना में कोई अन्तर नहीं पड़ा होता कि हिन्दी के नाटक सन् १८७२ और सन् १८८५ के बीच किसी भी समय मंचस्थ होने लगे थे, किन्तु काल-विभाजन की सुविधा को दृष्टि में रखकर 'वेताव युग' का प्रारम्भ सन् १८८६ से माना गया है। 'वेताव' जी सन् १९१५ के अनन्तर भी लगभग ३० वर्ष तक जीवित रहे और पारसी-हिन्दी रंगमंच भी सन् १९३१ में सक्का चल्चित्री के प्रारम्भ होने तक किमीन-किसी रूप में जीवित बना रहा, परन्तु काल-विभाजन की सुविधा की दृष्टि से वेताव युग की अन्तिम सीमा सन् १९१५ निर्धारित की गई है, क्योंकि सन् १९१५ में ही हिन्दी के समर्थ नाटककार जयशंकर प्रसाद अपने 'राज्यधी' नाटक को लेकर अपनी प्रतिभा का परिचय दे चुके थे, जो एक नये युग, नाट्य-साहित्य के इतिहास में एक नये अध्याय का परिचायक था। यह वर्ष वेताव युग और प्रसाद युग के स्वर्णिम सन्धि-स्थल के रूप में उल्लेखनीय है। सन् १९१६ से सन् १९३७ तक की अवधि विस्तारित वेताव युग के अन्तर्गत रखी गई है।

### (३) हिन्दीतर भारतीय रंगमंच : स्थिति तथा समकालीन युग

पारसी-हिन्दी रंगमंच का अर्थ न केवल नाटक है और न केवल रंगमंच या नाट्यशाला। वेताव युग में दोनों एक-दूसरे से अभिन्न-से रहे हैं। एक के बिना दूसरे के भ्रम को नहीं समझा जा सकता। ठीक यही स्थिति हिन्दीतर भारतीय भाषाओं-बंगला, मराठी और गुजराती नाटक और रंगमंच की थी।

बंगला के आधुनिक रंगमंच का विकास यद्यपि भारतेन्दु युग के पहले ही हो चुका था, तथापि वह भारतेन्दु युग में किशोरावस्था को प्राप्त हुआ और वेताव युग में उसमें तारुण्य के लक्षण प्रकट हुए। बंगला में इस युग के प्रवर्तक थे-गिरीशचन्द्र घोष, जिन्हें 'बंगला रंगमंच का जनक' कहा जाता है।<sup>१</sup> उन्हें 'बंगाल का गैरिक' और बंगाल का शेक्सपियर' कह कर भी उनकी बंदना की गई है।<sup>२</sup> गिरीश एक साथ ही नाटककार, अभिनेता, निर्देशक और परिचालक थे, अतः उन्हें उचित ही 'नाट्याचार्य' की संज्ञा दी गई है। गिरीश और उनकी शिष्य-मंडली ने, जिन्होंने परिचालक, निर्देशक, अभिनेता और नाटककार सभी थे, बंगला रंगमंच को प्रौढ़ता के सिंहर पर पहुँचाया। अतः इस युग को बंगला में 'गिरीश युग' के नाम से अभिहित किया जा सकता है। गिरीश अपने युग में सूर्य की भाँति तने और उनके शिष्यमण अपने को उनसे प्रकाश ग्रहण करने वाले चन्द्र मान कर गौरव का अनुभव करते थे।<sup>३</sup> उन्होंने अपने व्यक्तित्व और कृतिरस से नेशनल थियेटर, स्टार थियेटर, मिनर्वा थियेटर, क्लासिक थियेटर और कोहिनूर थियेटर का निर्माण एवं पुनर्निर्माण किया और उत्थान-मग्न की अनेक तूफानी लहरों से निकाल कर मिनर्वा को बंगला रंगमंच के प्रकाश-स्तम्भ की भाँति आलोकित कर दिया।

मराठी में यह युग मुख्यतः सगीत नाटकों का युग था, जिसका श्रीगणेश अण्णा साहब किलोस्कर ने भारतेन्दु युग के अन्त में (१८८० ई०) किया था, किन्तु वेताव युग में सगीत नाटकों को श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर ने नये सामाजिक कथानक, शिष्ट हास्य एवं चुस्त संवाद देकर पादचाय शैली के स्वच्छन्दतापरमी सुलान्त अथवा

हास्य-नाटकों की सृष्टि की और इस प्रकार एक नये युग का सूत्रपात किया ।<sup>११</sup> हास्य रस की सृष्टि के लिये आवधिकारिक कथा के साथ उपकथा जोड़ दी जाती थी, किन्तु यह जोड़ मुख्य कथानक की गति को अप्रसर करने में सहायक होता था, अवरोधक नहीं । कोल्हटकर के शिष्य रामगणेश मडकरी ने इस परम्परा के नाटकों का अमूर्त-पूर्ण विकास किया ।<sup>१२</sup> कोल्हटकर के संगीत नाटकों ने उस काल के रंगमंच को आच्छादित कर लिया । उनके नाटक फिल्मीकरण संगीत मंडली, ललितकलादर्श, भारत नाटक मंडली, भवर्ष नाटक मंडली आदि द्वारा अभिनीत किये गये ।

कोल्हटकर द्वारा एक नवीन प्रकार के संगीत नाटकों का प्रवर्तन होने के कारण इस युग को मराठी रंगमंच के इतिहास में 'कोल्हटकर युग' के नाम से पुकारा जा सकता है ।

गुजराती में हिन्दी की भांति रंगमंच और नाटक की दो धाराएँ साथ-साथ चलती रही—पारसी-गुजराती नाटकों की धारा, जिसे पारसी-गुजराती रंगमंच सहज सुलभ था और गुजराती नाटकों की धारा, जो अभिनेय होकर भी अपने शास्त्रीय अध्ययन की दृष्टि में उन्लेखनीय है । दूसरी धारा के नाटक इस काल में गिने-चुने ही हैं, जबकि पारसी-गुजराती नाटकों की धारा ने प्राचीन गुजराती रंगभूमि को सींच कर हरा-भरा बना दिया । यद्यपि आलोच्य काल से लगभग चार दशक पूर्व ही पारसी-गुजराती नाटकों का लेखन और अभिनय प्रारम्भ हो चुका था, परन्तु शुद्ध गुजराती रंगभूमि का विकास वेताव युग में हुआ, जिसे रणछोड युग (१८५०-१८८५ ई०) के नाटकों एवं रंगमंच से सबल प्राप्त हुआ । इस युग के समर्थ नाटककार थे—कवि-माक्षर डाह्याभाई धोलवाजी शवेरी । उनके द्वारा सन्पादित देवी नाटक समाज आज भी कीर्ति-स्तम्भ की भांति जीवन्त खड़ा है ।

इस युग की 'डाह्याभाई युग' के नाम से स्मरण किया जा सकता है । यह युग गुजराती रंगभूमि का 'स्वर्ण युग' रहा है ।<sup>१३</sup> इस काल के अन्त तक लगभग ३०० या अधिक नाटक मंडलियों का आविर्भाव हो चुका था, जिनमें से अधिकांश अल्पकाल में ही काल-कवलित हो गई ।<sup>१४</sup>

### (क) वैगला : गिरीश युग और उसकी उपलब्धियाँ

वैगला रंगमंच को राजाओ और घन कुंडेरो की कोठियों से खींच कर जन-साधारण के लिये सुलभ बनाने का श्रेय गिरीशचन्द्र घोष को है । सन् १८६७ ई० में आभिजात्य रंगमंच के टिकट पाने की कठिनाई की एक सामान्य घटना ने युवक गिरीशचन्द्र को, जो उस समय जॉन एटकिन्सन एण्ड कम्पनी में एक सामान्य वाबू थे, द्रवीभूत कर दिया और उन्होंने सकलप कर लिया कि रंगमंच का द्वार जन-साधारण के लिये उन्मुक्त करना होगा ।<sup>१५</sup> फलतः उसी वर्ष माइकेल के 'घर्मिष्ठा' का यात्रा-सौली पर अभिनय प्रस्तुत किया गया, जिसकी सफलता से उत्साहित होकर उन्होंने अपने कुछ मित्रों की सहायता से बागबाजार एमेच्यर थियेटर की स्थापना सन् १८६८ ई० में की । दीनबन्धु-कृत 'मघवार एकादशी' का अभिनय उसी वर्ष दुर्गा-पूजा के अवसर पर किया गया । गिरीश ने इसमें अवसर के अनुकूल कुछ गीत लिखे और सूत्रधार-नटी की प्रस्तावना लिख कर जोड़ी और नीमचन्द की प्रमुख भूमिका में स्वयं उतरे । इसी में वे एक सशक्त निर्देशक के रूप में भी सामने आये । अमृतलाल बसु के शब्दों में नीमचन्द के रूप में 'वैगला ने पहली बार अपने प्रथम रंगमंच के जनक को देखा' ।<sup>१६</sup>

इस प्रकार कवि, नाटककार, कलाकार और नाट्य-निर्देशक के रूप में गिरीश का अभ्युदय पूर्व-गिरीश युग में ही हो चुका था ।

नेशनल थियेटर—सन् १८७१ ई० में गिरीश और घर्मदाम सूर के प्रयास से बा० राजेन्द्रचन्द्र पाल की दयानंदा वाजार-स्थित वाडी में बने स्थायी रंगमंच के रूप में 'नेशनल थियेटर' का जन्म हुआ ।<sup>१७</sup> इस थियेटर का उद्घाटन दीनबन्धु-कृत 'लीलावती' से हुआ, जिसमें गिरीश ने नायक ललित का अभिनय किया । यह धार रात्रियों तक खेला

गया।<sup>11</sup> 'लीलावती' की लोकप्रियता से नेशनल थियेटर को काफी ख्याति मिली। फलस्वरूप टिकट से नाटक खेलने का निश्चय किया गया, परन्तु गिरीश अगले नाटक 'नीलदर्पण' के प्रयोग के समय टिकट के प्रश्न पर मतभेद हो जाने के कारण उससे अलग हो गये। 'नीलदर्पण' जोडासाको मे मधुसूदन सान्याल की बाड़ी (घडोवाला बाड़ी, ३३७, अपर बितपुर रोड) में रात को आठ बजे से मेली गया।<sup>12</sup> और नाटक की हाथ मंच के विकास-कार्य में सगा दी गई।

इसी दिनों भुवनमोहन नियोगी गिरीश के सम्पर्क में आये, जिन्होंने गंगातटवर्ती अपनी कोठी जनवरी, १८७२ से 'नीलदर्पण' के रिव्यूस के लिये दे दी थी। इन्हीं भुवनमोहन के ग्रेट नेशनल थियेटर के साथ नेशनल थियेटर का (जिसके नेशनल और हिन्दू नेशनल के नाम से मार्च-अप्रैल, १८७३ में दो पृथक् दल बन गये थे) फरवरी, १८७४ में मिलन हो गया।<sup>13</sup> ग्रेट नेशनल के पास अपनी स्थायी रंगशाला थी।<sup>14</sup>

श्रीधर ही 'कृष्णकुमारी' का अभिनय किया गया और पुन गिरीश, नेशनल की आत्मा और मार्ग-दर्शक बन कर, अपने शिष्यों के आमन्त्रण पर उसमें सम्मिलित हो गये।

इसके अनन्तर सन् १८७३ ई० में नेशनल थियेटर ने दो नई परम्पराओं की स्थापना की—(१) अभी तक नाटक केवल शनिवार को खेले जाते थे, किन्तु १५ जनवरी, १८७३ से पहली बार बुधवार को भी नाटक किये जाने प्रारम्भ हो गये और (२) नाटक या प्रहसन के साथ कुछ स्वांग या मूकानिर्णय करने की प्रथा भी प्रारम्भ हो गई। १५ जनवरी, १८७३ को अभिनीत 'बिये पगला बूढ़े' के साथ चार स्वांग-हृचर्च, 'मुस्तफा साहब का पक्का तमांगा', 'परिस्तान' और 'नेशनल सिविल सर्विस' भी खेले गये थे,<sup>15</sup> यद्यपि इस प्रकार के स्वांग या कॉमिक का चलन भैरवचन्द्र हानदार-हृत 'विद्यामुग्धर' के साथ अभिनीत 'भित्तिर वाला' के रूप में १८२३ ई० में ही प्रारम्भ हो चुका था।

ग्रेट नेशनल थियेटर—बाद में ग्रेट नेशनल थियेटर द्वारा सन् १८७९ ई० में शनिवार और बुधवार के साथ ही रविवार की संध्या को भी नाटकाभिनय प्रारम्भ हो गये।<sup>16</sup>

ग्रेट नेशनल थियेटर के विकास में भी गिरीश ने पूरा योगदान दिया। इसका स्वामित्व भुवनमोहन से प्रताप जीहरी नामक मारवाड़ी सेठ के हाथ में आ जाने पर गिरीश उसके प्रबन्धक नियुक्त हुए। इस पद पर रह कर गिरीश ने 'दोल-लीला' (१८७६ ई०) और 'शिवेर विवाह' नामक दो सर्गात्मक (ऑपेरा) और 'मायातट' (१८८१ ई०) नामक एक शोतिनाट्य लिखा। 'मायातट' के गीत बहुत लोकप्रिय हुए। उसका 'हासो रे यामिनी, हासो प्रणेर हासि रे' तो लोगों की जवान पर चढ़ गया था।<sup>17</sup> इसके बाद उन्होंने 'मोहिनी प्रतिमा' (१८८१ ई०), 'अलादीन वा आचर्य-प्रदीप' (अभिनीत १८८१ ई०), 'आनन्द रहो' (१८८१ ई०), 'रावणवध' (१८८१ ई०) और 'पाण्डवेर अज्ञातवास' (१८८३ ई०) नाटक लिखे। ये सभी ग्रेट नेशनल द्वारा खेले गये।

अन्तिम नाटक के लेख आने के कुछ दिन बाद ही गिरीश ग्रेट नेशनल से पृथक् हो गये। उनके साथ उनकी शिष्य मण्डली भी थियेटर छोड़ कर चली गई। सन् १८८६ में या इसके आस-पास स्टार-परिचालिकों ने ग्रेट नेशनल की बाड़ी खरीद ली।<sup>18</sup>

स्टार थियेटर—गिरीश की प्रेरणा से उनकी शिष्या अभिनेत्री विनोदिनी ने अपने सिकन्द-प्रेमी गुरुमुखराय के साथ मिल कर सन् १८८३ में स्टार थियेटर की स्थापना की, किन्तु गुरुमुखराय ने 'नल-दमयन्ती' (दिसम्बर, १८८३) के अभिनय के बाद स्टार थियेटर को अमृत मित्र, अमृत वसु, हरिप्रसाद वसु और दामू नियोगी के हाथ बेच दिया। नये प्रबन्ध में स्टार ने कुछ अन्य नाटकों के साथ मुख्य रूप से गिरीश के नाटक अभिनीत किये और उनके 'चैतन्य लीला' (१८८६ ई०) ने तो एक 'सुमान्तर उपस्थित' कर दिया।<sup>19</sup> नाट्यशास्त्र अमृत वसु ने 'चैतन्य लीला' की लोकप्रियता के सम्बन्ध में अपने 'प्राणेर दरद' में लिखा है कि रंगमंच पर 'हरि मोल' और 'सिंगा' और

‘खोल’ की ध्वनि गूँजने से नाट्यशाला ‘तीर्थ-स्थल’ और थियेटर ‘भक्त-मैला’ बन गया।<sup>10</sup> इस नाटक का समाज-व्यापी प्रभाव यह हुआ कि नगर-नगर, गाँव-गाँव में कीर्तन मंडल स्थापित हो गये और इंग्लैंड से लीटे बंगाली भी अपने को ‘हिन्दू’ कह कर गवँ का अनुभव करने लगे। इसी समय से बंगला रंगमंच का ‘नवीन श्रेष्ठ युग’ प्रारम्भ हुआ,<sup>11</sup> जिसके सूत्रधार थे गिरीशचन्द्र घोष।

इस प्रकार गिरीश युग का बीजारोपण पूर्व-गिरीश युग में ही हो चुका था, जो आगे चल कर अकुरित और पल्लवित हुआ।

स्टार द्वारा गिरीश के ‘प्रह्लाद चरित्र’ (१८८४ ई०), ‘प्रभास यज्ञ’ (१८८५ ई०), ‘बुद्धदेवचरित’ (१८८७ ई०), ‘वेल्लिक बाजार’ (१८८७ ई०), ‘विल्वमगल ठाकुर’ (१८८८ ई०) और ‘रूपसनातन’ (१८८८ ई०), अमृतलाल बसु का ‘विवाह-विधाद’ (१८८४ ई०), सिसिर कुमार घोष का ‘निमाई सन्यास’ आदि नाटक बड़ी सफलता के साथ अभिनीत किये गये।

एमरेल्ड थियेटर — ‘रूपसनातन’ के अभिनय के बाद ही कलकत्ते के धन-कुबेर गोपाललाल शील ने स्टार थियेटर खरीद लिया, किन्तु उसका ‘गुडविल’ न मिलने से उसे ‘एमरेल्ड थियेटर’ के नाम से पुनः चालू किया। गिरीश बाबू बीस हजार रुपये के बोनस और ३५० रु० मासिक पर एमरेल्ड के प्रबन्धक हो गये। अमृतलाल बसु ने हाथीबागान में बाड़ी खरीद कर नये भिरे से स्टार थियेटर की स्थापना की।<sup>12</sup>

गिरीश ने एमरेल्ड के लिये ‘पूर्णचन्द्र’ (१८८८ ई०) और ‘विपाद’ (१८८९ ई०) और नूतन स्टार के लिये छद्म नाम से ‘नसीराम’ (प्रकाशन १८९६ ई०) नाटक लिखा।

एमरेल्ड का उद्घाटन केदार चौधरी के ‘पाण्डव-निर्वासन’ और नूतन स्टार का गिरीश के ‘नसीराम’ (१८८८ ई०) से हुआ। एमरेल्ड में ‘विपाद’ के अभिनय के बाद गिरीश पुनः स्टार में चले गये। स्टार में रह कर गिरीश ने ‘प्रफुल्ल’ (१८८९ ई०), ‘हारानिधि’ (१८९० ई०), ‘चण्ड’ (१८९० ई०), ‘मलिना विकास’ (१८९१ ई०) और ‘महापूजा’ (१८९१ ई०) नाटकों की रचना की। उसके बाद गिरीश पारिवारिक झगड़ों के कारण नियमित रूप से थियेटर नहीं जा सके। फलतः उन्हें नीकरी से पृथक् कर दिया गया। गिरीश के प्रति संवेदना रखने वाले अनेक कलाकारों ने, जिनमें नीलमाधव चक्रवर्ती और शशी बाबू भी थे, स्टार छोड़ दिया।

सन् १८९० में एमरेल्ड का प्रबन्ध महेन्द्र बसु के हाथ में आ गया। अन्य नाटकों के साथ रवीन्द्रनाथ ठाकुर का ‘चित्रागदा’, बकिम के ‘कृष्णकान्तेर विल’ का नाट्यरूपान्तर (१८९० ई०), अतुल कृष्ण मित्र का ‘आमोद-प्रमोद’ (१८९१ ई०) और रमेशचन्द्र दत्त के उपन्यास ‘वग-विजेता’ का नाट्य-रूपान्तर (१८९६ ई०) अभिनीत किये गये। ‘वग-विजेता’ के बाद एमरेल्ड बन्द हो गया।

सिटी थियेटर — नीलमाधव चक्रवर्ती ने बीणा रंगालय को किराये पर लेकर ‘सिटी थियेटर’ की स्थापना की और गिरीश के ‘सीतार वनवास’, ‘विल्वमगल’ और ‘वेल्लिक बाजार’ के अलावा स्टार द्वारा अभिनीत अन्य नाटक, यथा ‘सरला’ (सामाजिक उपन्यास ‘स्वर्णलता’ का नाट्य-रूपान्तर), ‘ध्रुव’ आदि भी खेले। फलतः स्टार थियेटर ने सिटी थियेटर और गिरीश बाबू के ऊपर मुकदमा चला दिया। न्यायाधीश बिलसन ने निर्णय दिया कि प्रकाशित नाटक का किसी भी मंच पर अभिनय हो सकता है।<sup>13</sup>

स्टार ने अपनी मूल का अनुभव कर पुनः गिरीश को नाटककार के रूप में अपने यहाँ बुला लिया।<sup>14</sup> यहाँ पर यह बताना अप्रासंगिक न होगा कि सन् १८८९ में ‘प्रफुल्ल’ के अभिनीत होने के पूर्व ‘सरला’ का अभिनय स्टार ने बराबर एक वर्ष तक अबाध गति से करके एक ‘रिकार्ड’ स्थापित किया था।<sup>15</sup> अभी तक बंगला का कोई भी नाटक निरन्तर एक वर्ष तक अभिनीत नहीं हुआ था। इस नाटक की सफलता से प्रभावित स्टार-परिचालकों के अनुरोध पर ही गिरीश ने ‘प्रफुल्ल’ नामक सामाजिक नाटक लिखा था।

मिनर्वा थियेटर - इस बीच जहाँ भुवनमोहन का ग्रेट नेशनल थियेटर था, वहीं पर नागेन्द्रभूषण मुखोपाध्याय ने मिनर्वा थियेटर की स्थापना सन् १८९३ में की<sup>१५</sup>, जो आज भी वीडन स्ट्रीट पर अवस्थित है। मिनर्वा का उद्घाटन शेक्सपियर के नाटक 'मैकबेथ' के गिरीश-कृत बैंगला-रूपांतर से हुआ। अनुवाद में शेक्सपियर के भावों की रसा की गई थी और अनुवाद की भाषा भी समस्त और प्राजल थी। 'मैकबेथ' का अभिनय दम राजियो तक चलता रहा।<sup>१६</sup>

गिरीश ने मिनर्वा के लिए 'मुकुल मञ्जर' (१८९३ ई०), 'आवू हुमेन' (या 'अवू हमन', १८९३ ई०), 'सप्तमीने विमर्जन' (१८९३ ई०), 'जना' (१८९४ ई०), 'बडदिनेर वटनीज' (१८९४ ई०), 'स्वप्नेर फूल' (१८९४ ई०), 'सम्पन्नार पाडा' (१८९४ ई०), 'करमेति बाग' (१८९४ ई०), 'कणीर मणि' (१८९६ ई०) और 'पांच बने' (१८९६ ई०) नाटक लिखे।<sup>१७</sup> मिनर्वा ने इन्हें खेल कर पर्याप्त यश और धन अर्जित किया। सन् १८९६ में नागेन्द्रभूषण से मनोमालिन्य हो जाने के कारण गिरीश मिनर्वा में पृथक् हो गये। स्टार वालों ने तत्काल उन्हें नाट्याचार्य के रूप में पुनः रख लिया।

स्टार में पुनः आकर गिरीश ने 'बाला पहाड़' (१८९६ ई०) और 'मायावसान' (१८९८ ई०) नामक नाटक लिखे।<sup>१८</sup> नाटक उच्च बोटि के होते हुए भी स्टार के लिये कामधेनु न बन सके। इस बीच कलकत्ते में प्लेग फैल जाने के कारण गिरीश ने स्टार छोड़ दिया और स्टार भी कुछ समय के लिये बन्द रहा। पुनः खुलने पर स्टार में पुराने नाटक होने लगे।

मिनर्वा से गिरीश के चले जाने के लगभग एक वर्ष बाद उनकी आर्थिक दशा गिरने लगी और अन्त में उसका स्वतन्त्राधिकार श्रीपुर के जमींदार नरेन्द्र सरकार के हाथ में आया, जिन्होंने उसे नागेन्द्रभूषण से खरीद लिया। कुछ काल बाद नरेन्द्र सरकार के परामर्शदाता महेन्द्र कुमार मित्र के कहने पर, जो कलकत्ता उच्च न्यायालय के वकील थे, गिरीश मिनर्वा के प्रबन्धक नियुक्त हुये। गिरीश ने दक्षिणचन्द्र के सामाजिक उपन्यास 'मीताराम' का नाट्य-रूपांतर सन् १९०० में या उसके कुछ पूर्व किया। क्रमशः मिनर्वा की आर्थिक दशा बिगड़ते जाने में सन् १९०२ में नरेन्द्र सरकार ने दिवाला निवाल दिया। रिसेवर नियुक्त हो जाने पर पुनः कई भांडों के पास जाने के बाद मिनर्वा को अमरेन्द्र नाथ ने सन् १९०३ में भाड़े पर ले लिया। भाड़ा मान सौ रुपये मासिक निश्चित हुआ।<sup>१९</sup> अमरेन्द्र के परिचालन में मिनर्वा में क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद का 'रघुवीर' (१९०३ ई०) खेला गया।

चुन्नी दावू के मिनर्वा को भाड़े पर ले लेने पर गिरीश पुनः प्रबन्धक नियुक्त हुए। नव प्रबन्ध में गिरीश का 'नल-दमयन्ती', रवीन्द्रनाथ ठाकुर का 'राजा-औरानी' और मनमोहन गोस्वामी का 'मसार' (१९०४ ई०) नाटक खेले गये।<sup>२०</sup>

सन् १९०४ में अमरेन्द्र नाथ ने अपने अर्धमास के कारण विवश होकर मिनर्वा मनमोहन पांडे को भाड़े पर दे दिया और मनमोहन पांडे ने उसे पुनः 'सब-सीज' पर चुन्नी दावू को दे दिया। इस बार मिनर्वा को चलाने के लिये चुन्नी दावू ने एक नई योजना निकाली-नाटक के साथ प्रत्येक सामाजिक को पुस्तकोपहार देने की और उनकी इस प्रतिष्पत्ति में कलासिक थियेटर के परिचालक अमरेन्द्र नाथ को भी भात खानी पड़ी और वे ऋणग्रस्त हो गये। चुन्नी दावू ने सर्वप्रथम २३ अगस्त, १९०४ को अभिनीत 'तन्दविदाय' (अनुराध मित्र), 'लक्ष्मण-वर्जन' (गिरिशचन्द्र घोष) और 'क'ज-ओ-दरजी' नाटक के अभिनय के साथ पुस्तकोपहार सभी सामाजिकों को दिया।<sup>२१</sup> फलतः उस दिन (बुधवार को) १८०० २० के टिकट बिके। जिन्हें बुधवार के टिकट नहीं मिल सके, उन्होंने वृहस्पति-वार के टिकट खरीद लिये।<sup>२२</sup>

इस प्रकार सन् १९०४ या इसके कुछ पूर्व वृहस्पतिवार को भी नाटकाभिनय प्रारम्भ हो चुका था।

मिनर्वा में 'प्रतापादित्य' के सफल अभिनय-काल में मध्य चुन्नी दावू गिरीश को नाट्याचार्य के रूप में

वानन ले आने। गिरिश ने इन अवधि में 'हरणोरी' (१९०५ ई०), 'बलिदान' (१९०५ ई०), 'निराजुहोला' (१९०६ ई०), 'मीरकासिम' (१९०६ ई०), 'जैना का तंता' (१९०६ ई०) और 'छत्रपति शिवाजी' (१९०७ ई०) नाटक लिखे। इसी काल में गिरिश ने बंकिमचंद्र के उपन्यास 'दुर्गेशनदिनी' का नाट्य-रूपांतर भी किया।

इनमें 'बलिदान', 'निराजुहोला' और 'मीरकासिम' के अभिनय ने बंगला रंगमंच के इतिहास में एक नयी दिशा की सूचना दी। बंगाल की प्रथा पर विविध सामाजिक नाटकों में 'बलिदान' का अंश एक स्थान है इसकी लोकप्रियता से सामाजिकों की भीड़ बराबर बनी रहने लगे। फलस्वरूप निनबां ने पुस्तकोपहार बढ़ कर दिया। 'निराजुहोला' और 'मीरकासिम' के अभिनयों ने इतिहास की ओट में बंग-भंग (१९०५ ई०) के कारण उत्तेजित राष्ट्रीयता की भूच को उग्र बनाया। ये नाटक राष्ट्रीयता के दिशा-निर्देशक बन गये। सन् १९५२ के लगभग ३६ वर्ष पूर्व गिरिश ने मीरकासिम के द्वारा सर्वप्रथम 'भारत छोड़ो' का उद्घोष किया था।

छत्रपति शिवाजी के प्रयोग के समान गिरिश कुछ समय के लिये कोहिनूर पियेटर में चले गये और वहाँ भी 'छत्रपति शिवाजी' का अभिनय किया गया। 'वगवानों' ने गिरिश द्वारा औरंगजेब की भूमिका की प्रशंसा करते हुए लिखा था—पृथ्वीनल पर वे स्वयं ही अपनी तुलना के योग्य हैं।

इनके बाद गिरिश पुन निनबां में आ गये और वहाँ रह कर कई नाटकों की रचना की, जिनमें प्रमुख हैं—'शास्त्रि वि शास्त्रि' (१९०८ ई०), 'काकाचार्य' (१९१० ई०), 'अग्रोह' (१९११ ई०) और 'तपोबल' (१९११ ई०)। 'तपोबल' में बंगाल के चरित्र में गांधी जी के मरन और अहिंसा का समन्वय प्रदर्शित किया गया है। 'अग्रोह' में क्षत्रव्यवस्था-निवारण पर भी और दिना गया है।

९ फरवरी, १९१२ को गिरिश के पचासी नाट्य-जीवन की परिणामानि हुई। उसी वर्ष नवम्बर में गिरिश-कृत 'गृहलक्ष्मी' निनबां में खेला गया। निनबां ने न केवल गिरिश के, बरन् बंगला के अन्य प्रसिद्ध नाटककारों—द्विवेन्द्रलाल राय और क्षीरोदप्रसाद बिद्याविनोद के भी कई नाटक खेले, जिनमें द्विवेन्द्र के 'राधा प्रज्ञान सिंह' (१९०५ ई०), 'मेकाड-मन' (१९०८ ई०), 'आह्वय' (१९०९ ई०), 'चन्द्रगुप्त' (१९११ ई०) और 'पुनर्जन्म' (१९११ ई०) और क्षीरोद के 'नील' (१९१३ ई०), 'नियति' (१९१४ ई०) और 'आहिरिया' (१९१५ ई०) प्रमुख हैं। क्षीरोद के उक्त नाटक सन् १९१२ और १९१३ के बीच खेले गये।

गिरिश युग पियेटरों की स्थापना का युग था। इन युग में जिन अन्य नाट्यनाटकों अथवा पियेटरों की स्थापना हुई, उनमें प्रमुख हैं—क्लासिक पियेटर, कोहिनूर पियेटर और बीया पियेटर।

क्लासिक पियेटर—क्लासिक पियेटर के साथ बंगला के एक अन्य नाटककार एवं प्रसिद्ध परिवारिक अमरेन्द्रनाथ दत्त का नाम गुंथा हुआ है। सर्वप्रथम उन्होंने चुनौ बाबू और दानी बाबू के सहयोग से 'इंडियन ड्रामेटिक क्लब' की स्थापना की और बाद में गोपाललाल घोष से एमरेन्ड को २५० रु० मासिक नाड़े पर लेकर सन् १८९७ में व्यावसायिक रंगमंच की स्थापना की, जिसका नाम था 'क्लासिक पियेटर'। १६ अक्टू, १८९७ को गिरिश के 'नल-दमयंती' और 'बेल्लिक बाजार' के साथ क्लासिक का उद्घाटन हुआ। और दूसरे तथा तीसरी रातियों को क्रमशः 'पलाशीर मुद्र' (नवीनचन्द्र सेन) और 'लक्ष्मण बर्बन', 'दक्ष-यज्ञ' और 'बेल्लिक बाजार' खेले गये। इसी वर्ष गिरिश-कृत 'हाफनिवि', अतुलकृष्ण मिश्र-कृत नाट्य-रूपांतर 'देवी चौधरानी' और नरेन्द्र चौधरी-कृत 'हरिराज' नाटक अभिनीत किये गये। 'देवी चौधरानी' में सामाजिकों की उत्पत्ति अत्यन्त होने के कारण विना टिकट लोगों को बाहर से बुला-बुला कर नाटक दिखलाया गया। लगभग इसी समय स्टार ने भी 'हाफनिवि' का अभिनय किया। इस काल में इस प्रकार की प्रतियोगिताएँ प्रायः हुआ करती थीं।

सन् १८९७ में क्लासिक द्वारा अभिनीत क्षीरोदप्रसाद-कृत 'अलीबाबा' से अमरेन्द्र का मायोदय हुआ। इसकी लोकप्रियता इसी बड़ी कि १२०० रु० से १८०० रु० के बीच प्रति रात्रि टिकट बिकने लगे। अमरेन्द्र ने

नायक का कार्य किया और उनके शरीर-सौष्ठव एवं कठ-माधुर्य ने सामाजिकों का हृदय जीत लिया। 'अलीबाबा' की सफलता ने क्लासिक के चार चांद लगा दिये। मिनर्वा, बगल और स्टार थियेटर उसके आगे फीके पड़ चले।

इसके अनन्तर सन् १८९८ ई० में गिरीशचन्द्र क्लासिक में नाट्याचार्य के रूप में आ गये। यह गीतिनाट्यों का युग था, अतः गिरीश ने 'दिलदार' (१८९९ ई०) नामक एक रूपक गीति-नाट्य और १९०० ई० में 'पांडव-गौरव' नामक एक पूर्णगण नाटक की रचना की।

सन् १९०० में गिरीश कुछ काल के लिये मिनर्वा में चले गये और इसके अनन्तर अमरेन्द्र ने विज्ञापन, काटून और नाटक द्वारा गिरीश के विरुद्ध कृत्स्न प्रचार-युद्ध छेड़ा, किन्तु पराजित होकर अमरेन्द्र गिरीश को मना कर पुनः क्लासिक में ले आये, जहाँ वे सन् १९०४ के अन्त तक बने रहे। इस अवधि में गिरीश ने 'अधुवादा' (१९०१ ई०), 'मनेर मतन' (१९०१ ई०), 'कपालकुंडला' (वक्त्र में उपन्यास का नाट्य-रूपान्तर, १९०१ ई०), 'भ्रान्ति' (१९०२ ई०), 'आयना' (१९०२ ई०) आदि नाटकों की रचना की। इस समय तक अमरेन्द्र की आर्थिक दशा खराब हो गई और उन्होंने सन् १९०४ में क्लासिक को छोड़ कर मनमोहन पांडे को दे दिया। गिरीश सन् १९०४ में पुनः मिनर्वा में चले गये।

नये प्रबंध के पूर्व अप्रैल, १९०४ में क्लासिक ने गिरीश का 'सतनाम' नाटक खेला, जिसके कारण मिनर्वा में 'सनाम' की धारा डेढ़ सौ रुपये से घट कर ७०)६० पर आ गई। मुसलमानों के विरोध के कारण 'सतनाम' का प्रयोग बंद कर देना पड़ा, जिसका क्लासिक की आर्थिक स्थिति पर बहुत प्रतिकूल प्रभाव पड़ा। मिनर्वा की प्रतियोगिता में सामाजिकों को पुस्तकपोहारा उसे और भी सहंगा पड़ा। फलतः क्लासिक दुरवस्था में पड़ गया और सन् १९०५ में क्लासिक में 'रिस्सीबर' नियुक्त हो गया।

रिस्सीबर के प्रयास से ५०० रुपये मासिक वेतन पर गिरीश पुनः क्लासिक में आ गये। इसी समय थियेटर पुनः अमरेन्द्र के हाथ में आया और मनमोहन गोस्वामी का 'पृथ्वीराज' (१९०५ ई०) २१ अक्तूबर को खेला गया। इसके बाद अमरेन्द्र-द्वारा 'प्रणय ना विष' (योगेन चट्टोपाध्याय के उपन्यास 'प्रणय-परिणाम' का नाट्य-रूपान्तर) अभिनीत हुआ। सन् १९०६ में 'सिराजुद्दौला' का अभिनय हुआ।

इनके बाद अमरेन्द्र ने उसी वर्ष 'न्यू क्लासिक' की स्थापना की और दो नाटक खेल कर अस्वस्थ हो गये। स्वस्थ होने पर अर्थाभय के कारण वे पहले स्टार में और बाद में मिनर्वा में प्रवृत्त हो गये।

कोहिनूर थियेटर—छायाकुमार राय ने सन् १९०७ में एमरेण्ड थियेटर को एक लाख आठ हजार में खरीद कर 'कोहिनूर थियेटर' की स्थापना की। इसकी स्थापना के साथ ही उसे गिरीश और उनकी शिष्य-मंडली का सहयोग प्राप्त हुआ। क्षीरोद-कृत 'चांदबीबी' (१९०७ ई०) से कोहिनूर का उद्घाटन हुआ, और इसी वर्ष गिरीश के 'छत्रपति शिवाजी', 'प्रकूल', 'सिराजुद्दौला', 'मोरकामिम' आदि नाटक भी खेले गये, परन्तु वर्ष के अंत में ही संस्थापक शरदराय का निधन हो गया। शरद के भाई शिशिर राय से सदस्य हो जाने के कारण गिरीश कोहिनूर को छोड़ कर मिनर्वा में चले गये।

'चांदबीबी' की प्रथम रात्रि की टिकट-विक्री (२६०० रुपये) ने अभी तक की टिकट-विक्री के सारे रिकार्ड तोड़ दिये। चांदबीबी की भूमिका में तारासुन्दरी, जोशीबीबी की भूमिका में तिनकडी दामो, रघुवीर की भूमिका में मन्मथनाथ पाल और इबाहीम की भूमिका में क्षेत्रमोहन मित्र के अभिनय सर्वोपरि रहे। गिरीश और शरद वाद्वे अस्वस्थ हो जाने पर क्षीरोद-कृत 'दादा-ओ-दीदी' (१९०७ ई०) के अभिनय में अपार जन-समूह टूट पड़ा।

गिरीश के कोहिनूर में चले जाने के बाद क्षीरोद के 'राजा अचोक', 'वासती', 'वरुणा', 'दोलत दुनिया', 'भूतेर बेगार' आदि नाटक सन् १९०८ में खेले गये। इस वर्ष के अन्त में (१८ दिसम्बर) हर्नाथ बंसु का



गुणोबिन्द सिंह से संबंधित 'पञ्चाव गौरव' नाटक सफलता के साथ अभिनीत हुआ, किन्तु सिक्खों के विरोध के कारण उसका ३० जनवरी, १९०९ से 'बीरपूजा' नाम से अभिनय होने लगा।<sup>१८</sup> इसके बाद हरनाथ के 'मयूर सिंहासन', 'प्रतिफल' और 'सोनार ससार' नाटकों का उन्नीस वर्ष (१९०९ ई०) अभिनय हुआ। २९ दिसम्बर, १९०९ को हरिपद मुखोपाध्याय का 'दुर्गावती' खेला गया, जो काफी सफल रहा।

सन् १९११ में अभिनीत हरिदचन्द्र सान्याल-कृत 'विश्वामित्र' और अतुलकृष्ण मित्र के 'जैनीविया' में भी सामाजिको का अच्छा जमघट रहा। 'जैनीविया' में रानी जैनीविया की भूमिका में कुसुमकुमारी का अभिनय विशेष आकर्षक रहा। सन् १९१२ में क्षीरोद-कृत 'खजिह्रा' खेल कर कोहिनूर बंद हो गया। इसे मनमोहन पाण्डे ने एक लाख दस हजार में खरीद लिया।<sup>१९</sup>

शारद-कोहिनूर ने खद होने के पूर्व गिरीश की स्मृति में उनके 'बलिदान' और 'पाण्डव-गौरव' नाटकों का विशेष अभिनय कर ३६३६ रुपये एकत्र किये।<sup>२०</sup> इस अनुष्ठान में चुन्नी बाबू के ग्रैंड नेशनल को छोड़ कलकत्ते के दोष सभी थियेटरों ने योग दिया।

बीणा थियेटर— बंगाल थियेटर में अपने 'प्रह्लाद चरित्र' की लोकप्रियता से उत्साहित होकर बंगला के एक अन्य नाटककार राजकृष्ण राय ने बीणा थियेटर की स्थापना की। उन्होंने अपने 'बन्धुहास' नाटक से सन् १८७७ में बीणा का उद्घाटन किया।<sup>२१</sup> इसके अनन्तर 'प्रह्लाद चरित्र', 'हरधनुर्भय' (१८८१ ई०), 'हरिदास ठाकुर' (१८८८ ई०, प्रकाशन) आदि नाटक खेले गये। इन सभी के लेखक थे स्वयं राजकृष्ण राय।

इस समय तक बीणा थियेटर में लड़के ही स्त्रियों का अभिनय करते रहे, किन्तु सन् १८८९ में राय-कृत 'मीराबाई' के प्रयोग में पहली बार अभिनेत्रियों ने भूमिकाएँ की। तिनकड़ी दासी मीराबाई की भूमिका में अवतरित हुई।<sup>२२</sup> यहाँ यह बताना अप्रासंगिक न होगा कि इसके पूर्व सन् १८७३ के प्रारम्भ में सर्वप्रथम दाबू रामचन्द्र मुखर्जी की अपिच पार्टी में स्त्रियों ने अभिनय एवं गायन का कार्य किया था। इसके अनन्तर ७ फरवरी, १८७३ से नेशनल लीसियम में, १५ फरवरी, १८७३ से हावड़ा के ओरिएंटल थियेटर में और ७ मई, १८७३ से ग्रेट इंडिया थियेटर में 'विद्यामन्दर' नाटक में स्त्रियों की भूमिकाएँ स्त्रियों ने ही की थी। १६ अगस्त, १८७३ को शारद घोष के बंगाल थियेटर में भी अलकेशी, जगततारिणी, श्यामासुन्दरी और गोलप, ये चार अभिनेत्रियाँ मंच पर उतरी।<sup>२३</sup> इस प्रकार प्रायः सभी रंगमंचों पर स्त्रियों के आ बुकने के बाद भी बीणा थियेटर ने अपने जन्म से ही स्त्री-रहित मंच की परंपरा स्थापित की थी, यद्यपि यह दूर तक न चल सकी।

इसी बीच बीणा थियेटर को भाड़े पर लेकर 'मुन्द-विनोदनी' के लेखक उपेन्द्रनाथ दास ने अपना 'दादा-ओ-आमि' (१८८८ ई० प्रकाशन) नाटक खेला। इसके उत्तर में एमरेल्ड ने अनुलकृष्ण मित्र का 'गाबा-ओ-नुमि' (१८८९ ई०, प्रकाशन) नाटक खेला।<sup>२४</sup> इस नाटक द्वारा उपेन्द्रनाथ दास पर प्रहार किया गया था—'गाबा-ओ-नुमि' अर्थात् 'यू ऐण्ड ऐस' = यू० एन० दास = उपेन्द्रनाथ दास।

इसके बाद दो-एक नाटकों के उपरांत बीणा बन्द हो गया और उसे सिटी थियेटर ने भाड़े पर ले लिया। सन् १८९१ में राजकृष्ण राय स्टार के नाटककार होकर चले गये।

नूतन स्टार— यहाँ पर नूतन स्टार का संक्षेप में उल्लेख आवश्यक है, क्योंकि इसके बिना गिरीश युग की उपलब्धियों का विवरण अपूर्ण रहेगा। नूतन स्टार में राजकृष्ण राय ने आकर 'नरमेघयश' (१८९१ ई०), 'लला-मजनू' (१८९१ ई०), 'बनवीर' (१८९२ ई०), 'बेनजीर-बदरेमुनीर' (१८९३ ई०) आदि नाटक लिखे। ५ मार्च, १८९४ को राय ने पार्थिव शरीर का परित्याग कर दिया।

स्टार के दूसरे नाटककार थे अमृतलाल वसु, जो स्टार के परिचालकों में एक रहे हैं। उनके 'राजा बहादुर' (१८९१ ई०), 'काला पानी' (१८९३ ई०), 'बाबू' (१८९४ ई०) आदि प्रहसनों के भी इस बीच अभिनय

होते रहे ।

राजकृष्ण राय की मृत्यु के उपरांत अमृत बसु ने वक्रिम के 'चन्द्रोत्तर' उपन्यास का नाट्य-रूपान्तर करने उसे मंचरय किया । सामाजिकों की भीड़ उमड़ पड़ी । अमृत के 'राजसिंह' ने भी अच्छा रंग जमाया । इन्हीं दिनों गिरीश पुन स्टार के नाट्याचार्य होकर आ गये और उनके 'कला पहाड़' तथा 'मायावसान' नाटक खेले गये, परन्तु कुछ काल बाद ही वे कलासिक में चले गये । इसके अनन्तर स्टार में ३-४ वर्ष तक कुछ नये-पुराने नाटकों की आवृत्ति होती रही । इनमें सन् १९०६ में क्षीरोद-कृत 'पलाशी' प्रायश्चित्त तथा सन् १९०७ में हुए 'चन्द्रोत्तर' और 'प्रफुल्ल' के प्रयोग प्रमुख हैं । मार्च, १९०८ में स्टार के परिचालक अमृत मित्र का निधन हो गया ।<sup>११</sup>

कुछ काल बाद अमरेन्द्रनाथ दत्त ने पहले स्टार में नौकरी की और बाद में उसे छोड़कर ले लिया । सन् १९१२ में 'श्वसुरवाडी-यात्रा' (हरिनाथ), 'जीवन-मग्न' (वास-दत्त), 'अमृतलाल बसु', 'परपारे' (द्विजेन्द्रलाल राय) आदि नाटक खेले गये । अमरेन्द्र ने इस काल में एक नई परिपाटी को जन्म दिया और वह थी—एक ही रात में, रात को एक बजे के बाद नाटक न खेलने के नगरपालिका के निषेध के बावजूद अर्धरात्रि देकर भी, दो या तीन तक नाटकों का रात भर खेला जाना और खेलते-खेलते सबेरा कर देना । इसका कारण यह था कि नाटक रात को ८-९ बजे प्रारंभ होकर बारह-एक बजे तक समाप्त होता था, किन्तु इससे सामाजिकों को घर लौटने में कष्ट होता था । अमरेन्द्र ने उनके इस कष्ट को समझा और नाटक रात भर खेल कर उन्हें रात भर वहीं रोके रख कर प्रातः लौटने की सुविधा प्रदान कर दी ।<sup>१२</sup>

इन नाटकों में 'वास दत्त' बहुत लोकप्रिय हुआ । यह हास्य रस का एक पूर्णरूप शिक्षाप्रद नाटक है । इसके बाद रवीन्द्रनाथ ठाकुर का 'चिरकुमार समा' (प्रकाशन १९०४ ई०) खेला गया । इसी वर्ष (१९१२ ई०) द्विजेन्द्र-कृत 'आनंद विदाय' का प्रयोग हुआ । सन् १९१५ के अंत में 'साधारण' (शेक्सपियर के 'मर्चेंट आफ वेनिस' का भूपेन्द्रनाथ वर्ध्वाध्याय-कृत बंगला अनुवाद) खेला गया, जिसमें अमरेन्द्र ने कुलीरक (शाइलाक) का अभिनय कर सामाजिकों को मुग्ध कर दिया, किन्तु ११ दिसंबर को ज्वराक्रान्त हो रक्तवमन करने के कारण वे अपनी भूमिका में न उतर सके । १२ दिसंबर को 'साहजहा' के औरंगजेब की भूमिका करते हुए वे पुन अस्वस्थ हो गये और अंत में ६ जनवरी, १९१६ को उनके पश्चात्ती नाट्य-जीवन का अवसान हो गया ।<sup>१३</sup>

अमृत मित्र और अमरेन्द्र के महाप्रस्थान से स्टार के दो आधार-स्तंभ टूट गये ।

इस व्यावसायिक रंगमंच से दूर रह कर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अनेक नाटक लिखे, जिनका विस्तृत उल्लेख अगले अध्याय में किया गया है । रवीन्द्र के नाटकों के वट-वृक्ष का बीज भारतेन्दु युग (बंगला में पूर्व-गिरीश युग) में अंकुरित हुआ, वेताळ युग (बंगला में गिरीश युग) में पल्लवित हुआ और प्रसाद युग (बंगला में रवीन्द्र युग) में वह पूरा वृक्ष बन गया ।

गिरीश युग में रवीन्द्र ने 'मायार खेला' (१८८८ ई०), 'राजा-ओ-रानी' (१८८९ ई०), 'विसर्जन' (प्रकाशन, १८९० ई०), 'चित्रागदा' (१८९२ ई०), 'गोडाय गलद' (१८९२ ई०), 'बैकुण्ठर खाता' (१८९७ ई०), 'चिरकुमार समा' (१९०४ ई०), 'शारदोत्सव' (१९०८ ई०), 'प्रायश्चित्त' (१९०९ ई०), 'राजा' (१९१० ई०), 'झाफर' (१९१२ ई०), 'मालिनी' (१९१२ ई०), 'विदाय अभिजाप' (१९१२ ई०) और 'अचलायतन' (१९१२ ई०) नाटक लिखे, जो प्रायः अविकाश में व्यावसायिक मंच द्वारा खेले गये । बाद में कुछ नाटक व्यावसायिक थियेटरों द्वारा भी अभिनीत किये गये ।

रवीन्द्र के बड़े भाई ज्योतिरिन्द्रनाथ ठाकुर ने 'हिते विपरीत' (१८९६ ई०), 'पुनर्वसन्त' (१८९९ ई०), 'अलोक बाबू' (१९०० ई०) जैसे कुछ मौलिक नाटकों के अतिरिक्त सन् १८९९ और १९०४ ई० के बीच अनेक संस्कृत नाटकों का बंगला में अनुवाद किया, यथा 'अभिज्ञान शाकुन्तल' (१८९९ ई०), 'रत्नावली' (१९०० ई०),

‘मालती माधव’ (१९०० ई०), ‘मृच्छकटिक’ (१९०१ ई०), ‘युद्धाराधन’ (१९०१ ई०), ‘विश्रमोर्वशी’ (१९०१ ई०), ‘चंद्रकोशिक’ (१९०१ ई०), ‘वैष्णोचंद्र’ (१९०१ ई०), ‘प्रबोधचंद्रोदय’ (१९०२ ई०), ‘घनजय-विजय’ (१९०४ ई०), ‘कपूर मंजरी’ (१९०४ ई०) आदि । ज्योतिरिन्द्र ने अंग्रेजी से ‘रत्न गिरि’ (१९०३ ई०) और ‘जूलियस सीजर’ (१९०७ ई०) अनुदित किये ।

गिरिधर युग की सामान्य प्रवृत्तियाँ - गिरिधर युग के नाटकों में पादचास्य नाट्य-पद्धति के प्रभाव के कारण मंगलाचरण, प्रस्तावना, सूत्रधार-नटी आदि का संबंध अभाव पाया जाता है । क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद ने कुछ नाटकों में प्रारम्भ में प्रस्तावना-दृश्य या मंगलाचरण भी है, किन्तु वे वस्तु-भवेन के रूप में मूल कथावस्तु में महापक या अंगभूत होकर लगे हैं ।<sup>१</sup> कुछ नाटकों के प्रारम्भ या अंत में ‘गीतो’ का उपयोग भी किया गया है ।<sup>२</sup> नाटक मुक्ता और दुःखात दोनों प्रकार के हैं ।

कथा-वस्तु अथ, गर्भांक, क्रोड अथ अथवा दृश्य में विभाजित है । इस काल के बंगला नाटक प्रायः पाँच अंकों के हैं । कुछ छोटे नाटक दो, तीन या चार अंकों के भी हैं । गिरिधर के ‘प्रकृल्ल’ और ‘विल्वमंगल टाकुर’ पाँच अंकों के, ‘हृदयौरी’ दो अंक का, ‘कमले कामिनी’ तीन अंक का और ‘नल-दमयन्ती’ चार अंक का नाटक है । प्रत्येक अंक में कई गर्भांक, क्रोड अंक अथवा दृश्य होते हैं । गिरिधर के मौलिक नाटकों में अंक गर्भांकों में अथवा गर्भांकों और क्रोड अंकों में विभाजित हैं और अंग्रेजी में अनुदित नाटक ‘मैकबेथ’ में गर्भांक की जगह ‘दृश्य’ शब्द का प्रयोग किया गया है । गिरिधर के ‘कमले कामिनी’ के दूसरे और तीसरे अंकों में दो गर्भांकों के बीच में अथवा एक साथ क्रोड अंक रखा गया है । दूसरे अंक में ३ क्रोड अंक और तीसरे में केवल १ क्रोड अंक है । क्रोड अंक में कथाओं की सूचना दी गई है । गिरिधर की अंक-गर्भांकों पद्धति का अनुकरण मणिलाल बसोपाध्याय, सिसिरकुमार घोष, क्षीरोदप्रसाद विद्या-विनोद आदि कई समकालीन नाटककारों ने किया है । क्षीरोद ने अपने कुछ नाटकों में ‘गर्भांक’ की जगह ‘दृश्य’ शब्द का भी प्रयोग किया है । प्रायः अन्य नाटककारों ने ‘दृश्य’ शब्द ही प्रयुक्त किया है ।

प्रत्येक अंक में दो से लेकर बारह तक गर्भांक या दृश्य रहते हैं । सर्वाधिक दृश्य अर्थात् १२ गिरिधर-कृत ‘सिराजुद्दौला’ के प्रथम अंक में और न्यूनतम गर्भांक अर्थात् २ गिरिधर-कृत ‘विल्वमंगल टाकुर’ के पाँचवें अंक में हैं । अंकों और दृश्यों की बहुलता इस बात की चेतक है कि ये नाटक मंच पर सानान्यतः ४-५ घंटे तक चलते रहे हैं ।

गिरिधर-युग में पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक सभी प्रकार के नाटक लिखे गये । ऐतिहासिक नाटकों के माध्यम से ही देश-प्रेम और राष्ट्रीय भावना को जगाने का प्रयास किया गया है । बंग-विच्छेद की लेकर कुछ शुद्ध राष्ट्रीय नाटक भी लिखे गये । बंगला नाटककारों की राष्ट्रीयता प्रायः जानीबतामूलक रही है : ‘बांगलाय बंगवासी हूँवे नवान, किन्तु मावधान । नाहि दिओ फिरिगिरे मूख्य स्थान ।’ (गिरिधरचन्द्र घोष, ‘सिराजुद्दौला’, पृष्ठ ३१) ।

इस काल में गद्य-नाटकों के साथ कुछ गीति-नाट्य भी लिखे गये । गद्य-नाटकों की भाषा प्रौढ, प्राज्ञल और ओज-युक्त है । सवाद प्रायः गद्य में ही है, यद्यपि किसी-किसी गर्भांक या दृश्य में छन्दों या गीतों का भी प्रयोग किया गया है । क्षीरोद-कृत ‘भीष्म’ और गिरिधर-कृत ‘सिराजुद्दौला’ में तो पूरे के पूरे दृश्य छन्दबद्ध पद्य में हैं । गिरिधर के ‘विल्वमंगल टाकुर’, ‘सिराजुद्दौला’ आदि में गीतों का भी प्रयोग हुआ है । कुछ गीत राग-वद्ध भी हैं और प्रायः वाग्गेयी (मिथ), घमार, पहाड़ी काफ़ी, भैरवी, परज ओगिया एकताला, काफ़ी, गौरी आदि का प्रयोग किया गया है ।

गीति-नाट्य प्रायः छन्दप्रधान हैं । बीच-बीच में रागवद्ध गीतों का भी समावेश हुआ है । सावनबहार एक-ताला में गिरिधर-कृत ‘नल-दमयन्ती’ गीति-नाट्य का यह गीत बहुत भावपूर्ण बन पड़ा है :-

‘कोन गगने छिलो रे ए टूटी चाँद ?

एलो धरातले,

चाँदे मिले, देखो कत खेले,

आघ हासे रे चाँद, आघ भामे रे चाँद,

भासे नयन-जले ।

कथा चाँदे-चाँदे, कथा कत छिँदे,

कथा नयने नीरे रे,

पिये सुधा, प्राण दोले ।’

(गिरीशचन्द्र घोष, नल दमयन्ती, गिरीश त्रयावली, तृतीय भाग, पृ० १९-२७)

उपलब्धियों — गिरीश युग में राजाओं-महाराजाओं और सम्भ्रान्त जनों की कोठियों से निकल कर रंगमंच में राहत की सीमा की और प्रथम बार जन-साधारण के रंगमंच की स्थापना हुई । इस रंगमंच ने एक नवीन दिशा, एक नवीन परम्परा और युगबोध का परिचय दिया । संक्षेप में, इस युग की रंगोपलब्धियाँ इस प्रकार थी :

१. बंगला के नाटककार प्रायः वेतन-भोगी होते थे, किन्तु अनेक नाट्यकारों ने अपनी निजी रंगशालायें भी स्थापित की अथवा उनकी स्थापना में सक्रिय योगदान दिया । गिरीशचन्द्र घोष ने अनेक रंगशालाओं की स्थापना में योगदान दिया, किन्तु स्वयं वेतन-भोगी ‘नाट्याचार्य’ अथवा ‘प्रबन्धक’ के रूप में ही बने रहे । उन्होंने प्रताप जीहरी के नैशनल थियेटर में १००) ४० मासिक वेतन पर प्रबन्धक का कार्य प्रारम्भ किया<sup>१</sup> और मिनर्वा में अन्तिम बार जाने के पूर्व सन् १९०७ में कोहिनूर की स्थापना होने पर प्रबन्धक के रूप में उन्हें ५००) ४० से अधिक वेतन मिलने लगा था । साथ ही १०,०००) ४० का बोनस भी उन्हें दिया गया ।<sup>२</sup> क्लासिक में इसके पूर्व उन्हें ५००) ४० मासिक वेतन मिलता था ।

रंगशालाओं की स्थापना करने वाले प्रमुख नाटककार थे— अमृतलाल बसु (स्टार थियेटर), अमरेन्द्र-नाथ दत्त (क्लासिक, न्यू क्लासिक, ग्रेड थियेटर एव ग्रेड नेशनल थियेटर) और राजकुमार राय (वीणा थियेटर) । अमरेन्द्र ने मिनर्वा और स्टार को किराये पर लेकर के भी चलाया ।

२. रंगशालाएँ प्रायः स्थायी रूप से पक्की बनाई जाती थी । स्टार, मिनर्वा, वीणा आदि स्थायी रंगशालाएँ थी । इनमें प्रथम दो आज भी जीवित हैं । वीणा में आजकल चलचित्र दिखाये जाते हैं ।

नाट्य-शिक्षा और रिहर्सल पर पूरा ख़र्च दिया जाता था । गिरीशचन्द्र घोष और अमृत मित्र इस युग के उच्च कोटि के नाट्य-शिक्षक (निर्देशक) थे । रंगसज्जा एवं दृश्यावली पर काफी व्यय किया जाता था ।

३. नाटक प्रायः बुधवार, वृहस्पतिवार, शनिवार और रविवार की रातों को दिखाये जाते थे । अभिनय रात को ८-९ बजे से प्रारम्भ होकर १२-१ बजे तक चलता था, जिससे सामाजिकों को घर लौटने में कष्ट होता था, अतः अमरेन्द्र ने स्टार में सन् १९१२ में रात भर नाटक खेलने की परिपाटी प्रारम्भ की, यद्यपि आगे चल कर यह मान्य नहीं हुई ।

४. सभी कलाकार वेतन-भोगी होते थे । सन् १८७३ में स्त्रियों ने मंच पर आना प्रारम्भ कर दिया था, यद्यपि वे सम्भ्रान्त कुल की नहीं होती थी । गिरीश युग में वीणा थियेटर को छोड़ कर शेष सभी थियेट्रों में स्त्रियाँ काम करने लगी थी । स्त्री-कलाकारों में बिनोदिनी, तिनकडी दासी, सुशीलाबाला, नरी सुन्दरी, तारासुन्दरी आदि प्रमुख थी ।

पुरुष-कलाकारों में गिरीशचन्द्र, अमरेन्द्र, दानी धानू, चारक पालित, बर्देन्दुशेखर, क्षेममोहन मित्र,

मन्मथनाथ पाल (शंभू बाबू), नीलमाधव, भंटू बाबू आदि उत्तेजनीय हैं ।

कलाकारों को मासिक वेतन के अलावा एकमुश्त वोनस भी दिया जाता था, जो नौकरी में आने पर सम्भवतः पहले ही, नौकरी की एक शर्त के रूप में, तय हो जाता था ।

(ख) मराठी 'कोल्हटकर युग और उसकी उपलब्धियाँ'

किलोस्कर संगीत नाटक मंडली — कोल्हटकर युग एक नये प्रकार के संगीत नाटकों का युग था, जिसकी नींव भारतेन्दु युग के अन्त में ही रखी जा चुकी थी । सन् १८८० ई० में किलोस्कर संगीत नाटक मंडली की स्थापना कर अपना माहव किलोस्कर एक 'नवीन मराठी रंगभूमि के अस्तित्व' की सूचना दे चुके थे ।<sup>१</sup>

यहाँ यह बताना अप्रामाणिक न होगा कि मराठी में नये प्रकार के संगीत नाटक किलोस्कर से पहले सोकर बाबू जी मिलोस्कर ने लिखे थे । उनके 'नलदमयंती' (१८७९ ई०) और 'हरिश्चन्द्र' (१८८० ई०) में सर्वप्रथम भावे-शैली के सूत्रधार को तिलाजलि देकर पात्रों द्वारा अपने-अपने पद कहलाये गये थे ।

किलोस्कर ने कन्नड की श्रुतिमयूर धुनों को मराठी में अपना कर इस नाट्य-पद्धति को न केवल आगे बढ़ा कर प्रौढ़ बनाया, उसे फलवनी भी बना दिया ।<sup>२</sup> किलोस्कर की नाट्य-पद्धति की विशेषता रही है—मराठी में प्रचलित अथवा अंग्रेजी एवं संस्कृत नाट्य-पद्धतियों में प्राप्त परम्पराओं का सतुलित समन्वय । भावे के पौराणिक नाटकों के अनुकरण पर किलोस्कर ने अपने नाटकों के लिये पौराणिक विषय चुने, मराठी में प्रचलित 'फार्स' के अनुकरण पर 'अल्लाहदीनाची चितुरहाडावर स्वारी' नामक फार्स की रचना की, अंग्रेजी के गद्य नाटकों के आदर्श पर 'शकर दिग्विजय' नामक गद्य नाटक भी लिखा और इसके अनन्तर अपने संगीत नाटकों में संस्कृत एवं अंग्रेजी नाट्य-पद्धतियों का अनुसरण कर एक ओर सूत्रधार-नटी और बिहूपक का प्रयोग किया, तो दूसरी ओर वस्तु-विन्यास में केवल अकों का प्रयोग करते हुए भी कथा-मघटन में सुघडता एवं कार्य-व्यापार में एकसूत्रता का समावेश किया । संगीत नाटक उनके विभिन्न प्रयोगों को अन्तिम कड़ी है, जिनमें से 'संगीत सोमद' में उनकी परिणति की सम्पूर्ण विधि-प्रतिष्ठाएँ वर्तमान हैं । 'संगीत सोमद' का कथामय पौराणिक है, किन्तु वह भावे के नाटकों की भाँति प्रयोगों का समूह न होकर सुसम्बद्ध होकर आया है, जिससे उसमें एकसूत्रता के कलात्मक दर्शन होते हैं । घटोत्कच, नारद, बलराम और कृष्ण जैसे मानवैतन पात्रों के होने हुए भी सुभद्रा, कृष्ण, बलराम आदि के चरित्र पूर्णतः लौकिक एवं प्राणवान् प्रतीत होते हैं सम्वाद सुन्दर, चुस्त एवं मधुर विनोद से पूर्ण हैं ।

कुछ विद्वानों के अनुसार किलोस्कर के संगीत-नाटकों की मूल प्रेरणा अमानत की 'इन्दरसभा'-जैसी पारसी-गुजराती संगीतिकाओं (अपिराओ) से प्राप्त हुई<sup>३</sup>, किन्तु किलोस्कर के संगीत नाटक पाश्चात्य संगीतिकाओं से इतने दृष्टि से पृथक् हैं कि इनमें पद्य एवं गायन के साथ गद्य और नाट्य के तत्त्व भी वर्तमान हैं । संगीतिका मुख्यतः पद्य-एवम्-गान-प्रधान होती है और उसमें नाट्य का स्थान नृत्य को प्राप्त रहता है । पाश्चात्य 'अपिरा' के अनुकरण पर पारसी-गुजराती रंगभूमि पर जिस नाट्य-पद्धति का विकास हुआ था, उसमें पद्य एवं गायन के साथ गद्य और नाट्याभिनय का भी समावेश किया गया था । यही बात मराठी के संगीत नाटकों में पाई जाती है । इसके विपरीत 'इन्दरसभा' पूर्णतः संगीतिका या 'अपिरा' है, जिसके बम्बई पहुँचने (१८७१-७२ ई०) के पूर्व ही पारसी-गुजराती रंगमंच पर संगीत नाटक का अभ्युदय हो चुका था । डॉ० (अब स्व०) डी० जी० व्यास के अनुसार केन्दुराव कावराजी का 'वेजान अने मनीजेह' (१८६८ ई०) सर्वप्रथम गुजराती नाटक था, जिसमें गद्य के साथ पद्य एवं गानों का उपयोग किया गया था । इसके बाद ऐसे संगीत नाटक लिखे जाने लगे, जिनमें पद्य एवं गायन का अंश बढ़ने लगा । इस प्रकार 'अपिरा' से पृथक् संगीत नाटक पारसियों की देन है । इन्हीं संगीत नाटकों की प्रेरणा से मराठी संगीत नाटक का अभ्युदय हुआ । इसे स्वीकार करते हुए के० नारायण काले ने यह मत व्यक्त किया है कि किलो-

रकर के नाटको मे मेय पदो का प्रयोग करने की प्रथा 'पारसी, गुजराती एव कन्नड रंगभूमि से ली गई है'।<sup>११</sup> किलोस्कर ने मराठी एव कन्नड धुनो के अनिरुद्ध हिन्दुस्तानी भजनो की धुनें भी अपनाई थी।<sup>१२</sup> क्रमशः गायन, विशेषकर रागदारी गायन मराठी संगीत नाटको का एक विशिष्ट अंग बन गया।

**आर्योद्धारक नाटक मंडली** - किलोस्कर संगीत नाटक मंडली की स्थापना के साथ ही, कुछ अन्तर से, सन् १८७९ मे गोविन्द वन्माल देवल और शंकर आत्माराम पाटकर के प्रयास मे पूना मे आर्योद्धारक नाटक मंडली की स्थापना हुई। आर्योद्धारक ने जन्मे अनूदित गद्य नाटको के अभिनय द्वारा वस्तुवादी रंगभूमि की परम्परा को और आगे बढ़ाया। यह स्मरणीय है कि इचलकरजीकर नाटक मंडली द्वारा सन् १८६७ ई० मे महादेव शास्त्री कोल्हटकर का 'अथेलो' और सन् १८७७ ई० मे विष्णु भोरेस्वर महाजनी का 'तारा' और रामचन्द्र प्रधान का 'आनिठन बमस्कार' खेले जा चुके थे। 'आर्योद्धारक' ने सर्वप्रथम भट्टनारायण-कृत 'वेणीमहार' (संस्कृत) के मराठी अनुवाद का १८७९ ई० मे और स० कोल्हटकर के 'अथेलो' और महाजनी के 'तारा' (क्रमशः शंकरपायल के 'अथेलो' और मिथेलाइन के मराठी अनुवाद) का सन् १८८१ ई० मे अभिनय किया। बाद मे देवल ने उक्त 'अथेलो' की रंगान्वति 'शु. जारराव' के नाम से तैयार की, जिसे आर्योद्धारक ने सर्वप्रथम २० अक्टूबर, १८९० को रखा। कुछ बात बाद देवल और पाटकर मे मतभेद हो जाने के कारण आर्योद्धारक नाटक मंडली विघटित हो गई।<sup>१३</sup>

**देवल का प्रवेश** - देवल किलोस्कर के छान रह चुके थे, अतः उनके अभिनय-विशाल ने किलोस्कर का ध्यान आकृष्ट किया और वे सन् १८८४ ई० मे किलोस्कर-कृत 'राजराजविजय' के रिहर्सल के समय पात्रो के नाट्य-शिक्षण के लिये बुला लिये गये।<sup>१४</sup> देवल अपने नाट्यगुरु किलोस्कर की मृत्यु के बाद स्थायी रूप मे किलोस्कर संगीत नाटक मंडली के नाट्याचार्य बन गये। बालगद्य और गणपदराव बोडस जैसे अनेक कुशल नट एव गायक देवल का शिष्यत्व स्वीकार कर कीर्ति-अर्जन कर चुके हैं। इस मंडली मे रह कर देवल ने किलोस्कर की संगीत नाट्य-प्रवृत्ति को आगे बढ़ाया और उसका संस्कार करके सुद्ध उच्चारण पर जोर देकर और पात्र की व्यक्त्या, पद और प्रतिष्ठा के अनुकूल कलाकारो को भूमिकाएँ प्रदान कर अभिनय को नैसर्गिकता और वस्तुवादी भूमि प्रदान की।

देवल के सात नाटकी मे केवल 'स० शारदा' (१८९९ ई० प्रकाशन) सामाजिक मौलिक नाटक है और शेष अनुवाद या रूपांतर। 'स० मृच्छकटिक' (१८८९ ई०, प्र०) और 'स० विक्रमोर्वशीय' (१८८९ ई०, प्र०) क्रमशः शूद्रक और कालिदास के संस्कृत नाटको के अनुवाद हैं और 'स० वापसभ्रम' (प्र० १८९३ ई०) बाणभट्ट 'कादम्बरी' उपन्यास का नाट्य-रूपांतर है। अंग्रेजी मे अनूदित नाटक है-'दुर्गा' ('इजाबेला', प्र० १८८६ ई०), 'शु. जारराव' ('अथिलो', प्र० १८९० ई०) और 'स० सद्यकल्लोल' ('आल इन दि राँग', प्र० १९१९ ई०)। इनमे से 'दुर्गा' का अभिनय इचलकरजीकर नाटक मंडली मे सन् १८८४ मे कोल्हापुर मे, 'मृच्छकटिक' का ललित-कालितोलव नाटक मंडली ने सन् १८८७ मे पूना में, 'विक्रमोर्वशीय', 'वापसभ्रम' और 'शारदा' का अभिनय किलोस्कर संगीत नाटक मंडली ने क्रमशः सन् १८८९ (पंढरपुर), १८९३ (पूना) और १८९९ (इंदौर) मे, 'शु. जारराव' का आर्योद्धारक नाटक मंडली ने सन् १८९० मे पूना मे और 'सद्यकल्लोल' का (गद्य रूप मे) अभिनय शाहनगर-वासी नाटक मंडली ने सन् १८९४ मे पूना मे किया।

इन प्रकार देवल ने गद्य और संगीत, दोनो प्रकार के नाटको की रचना की। अधिकतर के अनुवाद होने के कारण उनकी नाट्य-प्रतिभा और लेखन-शक्ति का अनुमान 'शारदा' और 'वापसभ्रम' से हो लगाया जा सकता है। सुमन्य कथानक, वस्तुवादी चरित्र-चित्रण, स्वाभाविक संवाद और मधुर हास्य-यही देवल की नाट्य-प्रवृत्ति की विशेषता रही है। 'शारदा' मे देवल की ये सभी विशेषताएँ समाहित हैं। बाल-युद्ध विवाह की समस्या पर लिखित नाटको

में 'भारदा' एक कान्तिकारी सनाधान प्रस्तुत करता है। यह मंच पर बहुत लोकप्रिय हुआ।

'सापसभ्रम' एक स्वच्छन्दताधर्मी संगीत-नाटक है, जिसमें पुण्डरीक-महाराजेता और चन्द्रापीड-नादम्बरी की प्रेम-कथा वर्णित है। सस्कृत से 'मृच्छकटिकम्' और 'विक्रमोर्वशीय' नाटकों के अनुवाद करके देवल ने संगीत नाटकों की धारा को आगे बढ़ाया।

पाटणकर की नाटक मंडली - किर्लोस्कर संगीत नाटक मंडली के नाटकों का प्रसार मुख्यतया शिक्षित एवं मध्यवर्ग के लोगों के बीच हुआ, परन्तु माधवनारायण पाटणकर ने संगीत नाटकों को जन-माधारण के बीच लोक-प्रिय बनाया। पाटणकर ने सन् १८८४ में अपनी नाटक मंडली बनाकर किर्लोस्कर के नाटक खेलने प्रारम्भ कर दिये, किन्तु सन् १८८८ में उन्होंने अपना प्रथम नाटक 'विक्रमसगिकला' लिखा और उसका अभिनय शोलापुर, नागपुर और बम्बई में घूम-घूम कर किया।<sup>१००</sup> इसके अनन्तर उन्होंने 'सीमतिनी', 'संसर्गविजय' (१८९२ ई०), 'सं वसन्तत्रिका' (प्र० १९०५ ई०), 'सं युवती विजय' (प्र० १९१४ ई०) आदि कई नाटक लिखे और रचे।

पाटणकर के नाटक जन-माधारण के लिये लिखे गये थे, उनमें उनमें शृंगार रस की प्रधानता है। कहीं-कहीं अलौकिकता के भी दर्शन होते हैं। साहित्यिक दृष्टि से पाटणकर के नाटकों का अधिक महत्त्व न होते हुए भी रंगमंचीय दृष्टि से उन्होंने जन समाज के बीच अनेक सामाजिक उत्पन्न किये। पाटणकर के 'विक्रमसगिकला', 'सत्य-विजय' आदि स्वच्छन्दताधर्मी संगीत नाटक हैं, जिनमें 'विक्रमसगिकला' ने अपन पारसी-शैली के गानों के कारण काफी लोकप्रियता प्राप्त की। 'वसन्तत्रिका' में पहले बार बेध्याजीवन और बेध्याजीवन की समस्या पर विचार किया गया है। इन पर शूद्रक के 'मृच्छकटिकम्' की छाप है।<sup>१०१</sup>

किर्लोस्कर, देवल और पाटणकर ने मराठी संगीत रंगभूमि को गढ़ा और उन्हें एक निश्चित स्वरूप प्रदान किया। क्यातक, नाट्य-पद्धति, संवाद और संगीत, इन सभी दृष्टियों से यह मन्थि-काल था, जिसमें भावे की अलौकिकतापूर्ण पौगणिक सामग्री, अविकसित एवं अवास्तविक नाट्य-पद्धति, विद्रूप हास्य और असाहसीय संगीत से पृथक् हट कर रंगभूमि को सार्वभौम भावभूमि, नवीन आख्यान और साहसीय संगीत प्रदान किया गया। सामाजिक समस्याओं की ओर भी देवल और पाटणकर का ध्यान आकृष्ट हुआ, परन्तु सीमा ही इस सन्धिकालीन सार्वभौम-वादिता से जन-समाज ऊब गया। पाटणकर के नाटक सिष्ट एवं शिक्षित जन-समुदाय को अपनी ओर आकृष्ट न कर सके थे, अतः एक ओर सामाजिक पुनः कुछ अद्भुत और नवीन के दर्शन के लिये व्यग्र हो उठे, तो दूसरी ओर वे नाटकों के स्तर में कुछ साहित्यिक परिमार्जन भी देखना चाहते थे। श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर ने उनकी इस आकांक्षा की पूर्ति अपने नये प्रकार के स्वच्छन्दताधर्मी नाटकों से की। कोल्हटकर ने पाटणकर की भाँति नये रहस्यमय, वैचित्र्यपूर्ण और काल्पनिक आख्यान गढ़े, सम्वाद और पदों को श्लेष-युक्त और किनोदपूर्ण बनाया और साथ ही नाटकों में ही हास्यपूर्ण उपकथानकों की भी सृष्टि की। इस प्रकार उनके नाटक ने सामाजिकों की परिष्कृत और नये नाटकों की मूल मिटाई।

यह स्मरणीय है कि सन् १८९६ में महाराष्ट्र के एक बड़े भू-भाग में पड़े अराल और प्लेग के आगमन तथा सन् १८९७ में लोकमान्य बालगंगाधर तिलक के ऊपर राजद्रोह के मुकदमे ने तत्कालीन जन-समाज को बुरी तरह झकझोर दिया था।<sup>१०२</sup> उसकी ज्व और हृदय का रस सूख गया और उसकी विचार-शक्ति कुछ काल के लिये कुँआ हो गई। कोल्हटकर के स्वच्छन्दताधर्मी नाटकों ने अवतरित होकर जन-समाज का इस स्थिति से त्राण किया और वह उनकी कल्पना के ताने-बाने और कृत्रिमता के चमत्कारों में खो गया।

नव्य मंडलियाँ और कोल्हटकर - कोल्हटकर का सर्वप्रथम नाटक 'वीरतनय' (प्र० १८९६ ई०) श्री कृष्णदा प्रसादिक नाट्यकला-प्रवर्तक संगीत नाटक मंडली द्वारा मई, १८९६ में अभिनीत किया गया।<sup>१०३</sup> इस मंडली के

नाट्यशिक्षक थे शंकरराव पाटकर और प्रसिद्ध कलाकार गोपालराव मराठे स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे । नाट्य-कला-प्रवर्तक ने अपने अमिनयो द्वारा, विशेषकर शेक्सपियर के नाटकों के समीत-रूपान्तरो द्वारा काफी यश-धन अर्जित किया, जिसके फलस्वरूप शेक्सपियर के गद्य नाटक खेलने वाली शाहूनगरवासी नाटक मंडली को बहुत धक्का लगा । सामाजिक गद्य नाटकों को छोड़ कर संगीत नाटक देखने के लिये टूटने लगे ।

'वीरतनय' के उपरान्त कोल्हटकर ने ११ नाटक और लिखे — 'भूकनायक' (प्र० १९०१ ई०), 'गुप्तमज्जू' (प्र० १९०३ ई०), 'भतिविकार' (१९०७ ई०), 'प्रेम-सोघन' (१९११ ई०), 'जन्म-रहस्य' (प्र० १९१८ ई०), 'सहचारिणी' (प्र० १९१८ ई०), 'परिवर्तन' (प्र० १९२३ ई०), 'शिवपावित्र्य' (प्रकाशन १९२४ ई०), 'वधूपरीक्षा' (प्र० १९३१ ई०), 'माया विवाह' (प्र० १९४६ ई०) और 'श्रममाफन्य' । इनमें से 'माया विवाह' और 'शिवपावित्र्य' गद्य नाटक हैं और शेष संगीत नाटक । 'वीरतनय' (१८९६ ई०), 'भूकनायक' (१९०१ ई०), 'गुप्तमज्जू' (१९०१ ई०), 'भतिविकार' (१९०६ ई०), तथा 'प्रेमसोघन' (जून, १९१०) किलॉस्कर संगीत नाटक मंडली द्वारा और 'जन्म-रहस्य' (१९१८ ई०) बलवन्त संगीत मंडली, 'सहचारिणी' (१९१८ ई०) गवर्न नाटक मंडली तथा 'वधूपरीक्षा' भारत नाटक मंडली और ललितकलादर्स द्वारा लेखे गये । 'मायाविवाह' को मुख्य रूप मराठी साहित्य संघ नाट्यशाळा ने १७ अप्रैल, १९३८ को मंचस्थ किया । 'परिवर्तन' और 'शिवपावित्र्य' के प्रयोग नहीं हुए ।

कोल्हटकर के नाटक मुख्यतः स्वच्छन्दताधर्मी और सामाजिक हैं । 'शिवपावित्र्य' उनका ऐतिहासिक नाटक है । सामाजिक नाटकों में पुनर्विवाह, प्रतिशोध विवाह और स्त्री-शिक्षा का समर्थन और मर्यादा के दुष्परिणामों का चित्रण किया गया है । इस प्रकार कोल्हटकर ने मराठी रंगभूमि को न केवल वैविध्य और नवीन कथानक प्रदान किये, नाट्य-पद्धति में भी आमूल परिवर्तन किया । हास्य को प्रखर करने के लिये जीवनाभ्यास विमर्श और शब्द-श्लेषों का प्रयोग कर उसे एक कोमल, नुरविपूर्ण एवं सात्विक भूमि प्रदान की । कहीं यह हास्य नाटक का अंग बन कर आया और कहीं उपकथानक के रूप में । इस प्रकार का एक उपकथानक 'भूकनायक' में मदिरा का दुष्परिणाम दिखलाने के लिये जोड़ा गया है । सम्भवतः उपकथानकों का गठन युज्यती एवं पारसी-हिन्दी नाटकों के अनुकरण पर किया गया है । दूसरी ओर मंगलाचरण, सूत्रधार और वितूपक का दहिष्कार कर कोल्हटकर ने मराठी रंगभूमि पर पाश्चात्य नाट्य-पद्धति की सम्पूर्ण रूप से प्रतिष्ठा की । हास्य को नाटक का अंग बनाने के लिये वितूपक का परित्याग आवश्यक था । इसी प्रकार संगीत के क्षेत्र में भी उन्होंने साकी, दिगी, अञ्जनी भीत जैसे गेय धृत्तों को तो अपनाया ही, शास्त्रीय संगीत को भी प्रथम दिया । पारसी रंगमंच की लोकप्रिय हिन्दी-उर्दू धुनों पर भी कुछ पदों की रचना की ।<sup>१३</sup> प्रायः वे पद गद्यांश से अत्यन्त होते थे और केवल 'गायकी के विस्तार' के लिये ही रचे जाते थे ।<sup>१४</sup> कोल्हटकर के विनिष्ट काल्पनिक कथानकों के अनुरूप ही पारसी ढंग की मसमल जोर माटन की बेल-बूटे से युक्त वस्त्र-सज्जा को भी अपनाया गया । यह अनुकरण इस सीमा तक बढ़ा कि प्रत्येक लोकप्रिय नाटक के लिये पृथक्-पृथक् वस्त्र तैयार किये जाने लगे ।<sup>१५</sup>

भादुरता, शास्त्रात्मकता और विनोद की दृष्टि से कोल्हटकर ने अपने नाटकों को शेक्सपियरीय स्तरों से ढाला है । चरित्र भी शेक्सपियर की भाँति सभ्रान्त वर्गों से लिये गये हैं । वैशान्तर, कौतूहल और चमत्कृति की दृष्टि से भी शेक्सपियर और कोल्हटकर में अद्भुत साम्य है ।

कोल्हटकर युग के दो अन्य नक्षत्र — कोल्हटकर युग के दो अन्य उज्ज्वल नक्षत्र थे—कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर और रामगणेश मडकरी । यद्यपि उनका कृतिवत् सन् १९१५ के उपरान्त भी देखने में आया, तथापि उनकी कई महत्वपूर्ण कृतियाँ इसी युग में सामने आ चुकी थी ।

खाडिलकर का कृतिवत् — खाडिलकर समान रूप से समर्थ गद्य-संगीत नाटककार थे । उन्होंने 'वायकावें बड'

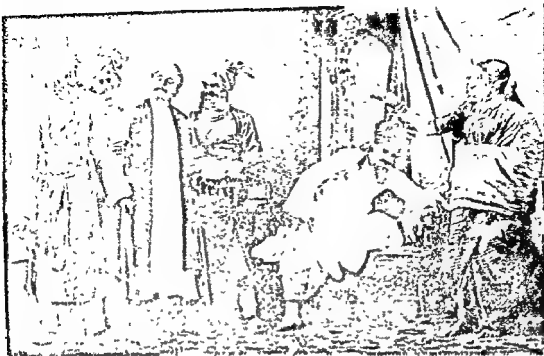


भावे युग के  
सूत्रधार एवं  
पारिपाश्वर्यक



किलोस्कर संगीत नाटक मंडली द्वारा  
सन् १९११ में अभिनीत छात्रिक-  
'भावार्पमान' (संगीत नाटक) का एक  
दृश्य : नायक बंशधर ( नागा साहब  
जोगलेकर) तथा नायिका भामिनी  
(बालगुपर्व)

( के० टी० देवगुप्त, नयी दिल्ली के  
सौजन्य से )



ऊपर महाराष्ट्र नाटक मंडली द्वारा सन् १९०९ ई० में अभिनीत साहित्यकर-‘भाउबंदी’  
(गद्य नाटक) का एक दृश्य तथा  
नीचे सन् १९१४ में मंचस्थ साहित्यकर-‘सत्य परीक्षा’ (गद्य नाटक) का  
एक दृश्य : राजा हरिश्चंद्र (किशोरराव दाते), तारामती (भट)  
तथा विश्वामित्र (दातार)

(कि० टी० देवामुख, नयी दिल्ली के सौजन्य से)



(प्र० १९०७ ई०), 'मानापमान' (प्र० १९११ ई०), 'विद्याहरण' (प्र० १९१३ ई०), 'स्वयंवर' (प्र० १९१६ ई०), 'द्रौपदी' (प्र० १९२० ई०), 'मेनका' (प्र० १९२६ ई०), 'सावित्री' (प्र० १९३३ ई०) और 'त्रिदंडी सन्यास' (प्र० १९५३ ई०) संगीत नाटक तथा 'काचनगडची मोहना' (प्र० १८९८ ई०), 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' (प्र० १९०६ ई०), 'कीचकवध' (प्र० १९०७ ई०), 'माऊबदकी' (प्र० १९०९ ई०), 'प्रेमध्वज' (प्र० १९११ ई०), 'सत्त्वपरीक्षा' (प्र० १९१५ ई०) और 'सवतीमत्सर' (प्र० १९२७ ई०) गद्य नाटक लिखे।

खाडिलकर के नाटक मुख्यतः पौराणिक, ऐतिहासिक एवं स्वच्छन्दताधर्मों हैं। उनके पौराणिक नाटक 'कीचकवध' में तत्कालीन युग की राष्ट्रीय एवं राजनैतिक चेतना के सजीव चित्र मिलते हैं। एक विद्वान के अनुसार राजा विराट् संसदीय राज्यमत्ता, कीचक नौकरसाहीके प्रतिनिधि लाई कर्जन, अनुकीचक नौकरसाही, संरन्धी राष्ट्रीय महामत्ता अथवा भारतीय जनता के, ककमट्ट (युधिष्ठिर) नरमदल के और भीम गर्म दल या उपपक्ष के प्रतीक है।<sup>14</sup> इन प्रकार ककमट्ट भारत के राजनैतिक सिजिन पर गांधी के अम्युदय के लगभग डेढ़ दशक पूर्व ही गांधीवादी मर्य-अहिंसा की नीति को मूर्त रूप देने के लिये पूर्वपीठिका प्रस्तुत करते हैं। यह खाडिलकर की क्रान्ति-कारी दूरदर्शी दृष्टि का परिचायक है। 'भारत दुर्दशा' लिख कर भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने और 'भोरकामिन' लिख कर गिरिगोविन्द पोष ने भारत के राजनेताओं के चिन्तन एवं मनन के लिये इसी प्रकार क्रान्तिदर्शी वैचारिक भूमिकाएँ प्रदान की थीं। नाट्य-जगत् की यह निमूर्ति इस मर्य का उद्घोष करती है कि वास्तविक क्रान्ति का स्रष्टा राज-नेता नहीं, माहिल्यकार है, जो मुद्गर भविष्य के पृष्ठों को अपनी अमर कृतियों में भँजो कर रख देता है। राजनेता केवल उसको मूर्त रूप देता है। कोल्हटकर ने अपने 'त्रिदंडी सन्यास' में भी गांधीवादी विचार-पद्धति के अनुसार बलराम के हृदय-परिवर्तन द्वारा अर्जुन और सुभद्रा का विवाह सम्पन्न कराया है।

'काचनगडची मोहना' (१८९८ ई०) का प्रथम प्रयोग सोशल क्लब ने, 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' (१९०६ ई०), 'कीचकवध' (१९०७ ई०), 'स० बायकाच बड' (१९०७ ई०), 'माऊबदकी' (१९०९ ई०), 'प्रेमध्वज' (१९१० ई०), 'सत्त्वपरीक्षा' (१९१४ ई०) और 'सवतीमत्सर' (१९२७ ई०) के प्रथम प्रयोग महाराष्ट्र नाटक मंडली ने, 'स० मानापमान' (१९११ ई०) और 'स० विद्याहरण' (१९१३ ई०) के किलोस्कर मंगल नाटक मंडली ने, 'स० स्वयंवर' (१९१६ ई०), 'स० द्रौपदी' (१९२० ई०), 'स० मेनका' (१९२६ ई०) और 'स० सावित्री' (१९३३ ई०) के गद्य नाटक मंडली ने और 'त्रिदंडी सन्यास' (१९३६ ई०) का प्रयोग सुलोचना संगीत मंडली ने किया।

'माऊबदकी' के रामशास्त्री की उक्तियों पर लोकमान्य तिलक के उग्र विचारों की छाप होने के कारण उसके प्रदर्शन पर रोक लगा दी गई, किन्तु अन्त में यह आश्वासन देने पर कि रामशास्त्री के चरित्र से तिलक के विचारों का विम्व हटा दिया जायगा, नाटक पुनः खेलने की अनुमति मिल गई।<sup>15</sup>

खाडिलकर भी कोल्हटकर की भाँति कृत्रिमतावादी थे। उनकी कल्पना और सवाद में तो कृत्रिमता का आभास मिलता ही है, उनके नाटकों की कृत्रिम शैली के अनुरूप ही उनके प्रयोग की पद्धति भी कृत्रिमतापूर्ण रही है। कृत्रिम अभिनय-पद्धति का अभिप्राय अस्वाभाविक अभिनय नहीं, बरन् एक भाव अथवा घटना की अभिव्यक्ति के विविध रूपों में से सर्वोत्तम का चयन और प्रदर्शन है।<sup>16</sup> महाराष्ट्र नाटक मंडली द्वारा अभिनीत खाडिलकर के नाटकों में इसी कृत्रिम अभिनय-पद्धति का पुनरुत्करण किया गया था। 'कीचकवध' की लोकप्रियता से भयभीत होकर कर्जन की सरकार ने उसके अभिनय पर रोक लगा दी थी। 'स्वयंवर', 'मानापमान', 'काचनगडची मोहना' आदि उनके अन्य सफल अभिनीत नाटक हैं। 'मानापमान' से संगीत नाटकों में रागदारी ब्यालों और शास्त्रीय संगीत का युग पूर्ण रूप से प्रारम्भ हो गया। गानों का समावेश इस दृष्टि से किया जाने लगा कि श्रोतृवर्ग संतुष्ट हो सके। इन गानों के लिये यह आवश्यक न था कि उनका कथानक से भी कोई लगाव हो। यह भास्कर बुवा बाखले

और रामकृष्ण बुढा जैसे गायनाचार्यों और वाल्मन्यर्ष जैसे गायक नटों का युग था और प्रायः रंगमंच 'गानों की महफिल' के रूप में परिणत हो जाते थे।<sup>111</sup>

खाडिलकर के नाटकों में प्रसंगनिष्ठ अथवा कथानक में सबद हास्य को पर्याप्त स्थान मिला है। प्रत्येक नाटक में हास्य उत्पन्न करने के लिये कई-कई पात्र रचे गये हैं और कहीं-कहीं तो प्रवेश हास्य-संवादों से परिपूर्ण है। 'कीचकदध' के द्वितीय अंक का तीसरा प्रवेश और चतुर्थ अंक का प्रथम प्रवेश इसी प्रकार के हास्य-दृश्य हैं। इसके अतिरिक्त भी इस नाटक के कई दृश्यों में मधुर, कोमल एवं शिष्ट हास्य विसरा पड़ा है।

संगीत नाटकों के अग्रिम विकास की यह विशेषता रही है कि उनमें पदों की संख्या क्रमशः कम होती चली गई, किन्तु गानों की संख्या उत्तरोत्तर बढ़ती चली गई। एक विद्वान के अनुसार किलॉस्कर के संगीत नाटक में इस प्रकार के पदों की संख्या षेड-बो सौ तक और कोल्हटकर में ६० से ७५ तक रहती थी, जो खाडिलकर में बट कर २०-२५ तक आ गई।<sup>112</sup>

इसके विपरीत संगीत नाटकों में गानों का प्रचलन इस हद तक बढ़ा कि गाने मात्र गाने के लिये लिखे एवं गाये जाने लगे। खाडिलकर के संगीत नाटकों से शास्त्रीय संगीत का प्रसार प्रारम्भ हुआ। इससे यद्यपि नाट्य-तत्त्व की कुछ हानि अवश्य हुई, किन्तु आलगमय (स्त्री-भूमिकाओं में) और केवल बिटुल भोमले (स्त्री एवं पुरुष-भूमिकाओं में) की जोड़ी ने संगीत नाटकों को उत्कर्ष के चरम शिखर पर पहुँचा दिया।

गडकरी का कृतिस्थ-रामगणेश गडकरी इस युग की अंतिम कड़ी थे। वे कोल्हटकर के शिष्य थे, किन्तु उन्होंने खाडिलकर के प्रभाव की भी स्वीकार किया है। कोल्हटकर की भाँति गडकरी के कथानक रहस्यपूर्ण और संवाद श्लेषयुक्त एवं विनोदपूर्ण हैं, तो खाडिलकर की भाँति उग्र घटनाएँ और उग्र संवाद भी उनके नाटकों में हैं। वि० स० खाडिलकर के अनुसार गडकरी के प्रथम दो नाटकों-‘प्रेम-सत्याम’ (प्र० १९१३ ई०) और ‘पुण्यप्रभाव’ (प्र० १९१७ ई०) पर कोल्हटकर एवं खाडिलकर दोनों की नाट्य-प्रवृत्तियों का प्रभाव है।<sup>113</sup> गडकरी की भाषा आलङ्कार, कवितापूर्ण एवं ललित शब्दावली से युक्त होने के कारण पीछे के नाटककार उनकी इस शैली का अनुकरण न कर सके।

गडकरी के अन्य संगीत नाटक हैं-‘एकच प्याला’ (प्र० १९१९ ई०), ‘भाव-बन्धन’ (प्र० १९१९ ई०), ‘राज स्यास’ (प्र० १९१९ ई०) और ‘विद्यान्वा बाजार’ (प्र० १९२३ ई०)।

‘पुण्य प्रभाव’ और ‘भावबन्धन’, दोनों में कोल्हटकर की भाँति छद्म वेश का उपयोग किया गया है। विनोद स्वाभाविक और प्रासंगिक है। ‘भावबन्धन’ के भुलकड बुढ़ धुन्दिराज का चरित्र हास्य और कदना का अजीब मिश्रण प्रस्तुत करता है। हृदय से कोमल और धर्मशील होते हुए भी स्वभावगत असंगति के कारण वह हास्यभाजन बन जाता है, यद्यपि यह हींसी मर्म के किसी कोने को, हस्तप्री के स्वर को कलश शकार से भी भर देती है।<sup>114</sup> कहीं-कहीं हास्य के लिये शब्द-श्लेषों का भी प्रयोग किया गया है। ‘विद्याच बाजार’ एक उच्च कोटि का प्रहसन है, परन्तु यह अपूर्ण है। इसे चित्तामणराव कोल्हटकर ने पूरा किया, परन्तु इससे प्रहसन का सौन्दर्य नष्ट नहीं हुआ है।<sup>115</sup>

‘एकच प्याला’ गडकरी का मध्य-निधेय पर एक संक्षिप्त दुःखान्त नाटक है। यद्यपि इस विषय पर कोल्हटकर अपना ‘भूकनायक’ और खाडिलकर अपना ‘विद्याहरण’ कई वर्ष पूर्व लिख चुके थे, तथापि ‘एकच प्याला’ इन दोनों में इस दृष्टि से पूर्व है कि ‘भूकनायक’ में केवल अलग से मञ्चपान के दुष्परिणाम पर एक उपकथानक जोड़ा गया है, तो ‘विद्याहरण’ में यह केवल प्रसंगवश ही बाधा है, जबकि मञ्चपान की बुराईयों का सम्मूलन ‘एकच प्याला’ का प्रमुख वर्ण विषय एवं कार्य है। ‘राजसत्याम’ छत्रपति संभाजी के जीवन पर आधारित एक ऐतिहासिक नाटक है। खाडिलकर और गडकरी के नाटक मराठी रंगमंच की स्थायी निधि हैं और उनका अभिनय आज भी यदा-कदा होता रहा है।<sup>116</sup>

उपयुक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि कोल्हटकर युग मुख्य रूप से संगीत नाटको का युग रहा है, यद्यपि इस काल में गद्य नाटक भी लिखे गये और कई गद्य नाटक मडलियाँ भी बनीं। आर्थोद्धारक और शाहूनगरवासी नाटक मंडलियों का उल्लेख पहले किया जा चुका है। आर्थोद्धारक नाटक मडली द्वारा प्रवर्तित कार्य को शाहूनगरवासी मडली ने आगे बढ़ाया। आर्थोद्धारक अपने जन्म के कुछ वर्षों के भीतर ही समाप्त हो गई, किन्तु शाहूनगरवासी २० वीं शती के प्रारम्भ तक उत्थान-पतन के अनेक शोको को शेलते हुए कार्यरत बनी रही। प्रसिद्ध नट-युगल गण-पतराव जोशी (पुरुष-भूमिकाओं में) और वालामाऊ जोग (स्त्री-भूमिकाओं में) इस मडली के प्रमुख अभिनेता थे। सन् १८९१ में मडली पूना आई, और वहाँ के प्रोफेसर वासुदेव वालकृष्ण केलकर के सहयोग से मडली की डग-मगाती नीका स्थिर हो गई। यहाँ आने के पूर्व तक मडली गोविन्द वासुदेव कानिटकर के त्रिकोणी 'राजपुत्र वीर-सेन' ('हैमलेट' का मराठी अनुवाद) को मसख किया करती थी। प्रोफेसर केलकर ने इसके पहले के आगरकर के 'हैमलेट' के अनुवाद 'विकारबिलसित' में कुछ मसोपयोगी संशोधन कर उसे पचाकी बना दिया। इसका प्रयोग काफी सफल रहा। केलकर-कृत शेक्सपियर के 'टैमिंग आफ दि ड्यू' के मराठी अनुवाद से तो मडली का भाग्योदय हो गया।<sup>118</sup> इसी वर्ष देवल का 'दुर्जारराव' और महाजनी का 'तारा' मसख किया गया।

सन् १८९२ में वासुदेव रगनाथ गिबरलकर के मौलिक नाटक 'राणा भीमदेव' का अभिनय हुआ। वीर रस का यह नाटक अरने कथानक की सामयिकता और तत्कालीन राजनैतिक चेतना के कारण रगभूमि पर बहुत लोकप्रिय हुआ। गिबरलकर का 'पानपतचा मुकावला' सन् १८९३ में और 'पन्नारस्' सन् १९१२ में खेला गया। गिबरलकर ने मराठी सती को लेकर भी कुछ नाटक लिखे, जिनमें से 'श्रीतुकाराम' (१९०१ ई०) और 'श्रीनामदेव' (१९०४ ई०) भी शाहूनगरवासी द्वारा अभिनीत किये गये।

इन्हीं दिनों प्रसिद्ध नाटककार नारायण बापूजी कानिटकर अपने ऐतिहासिक एवं सामाजिक संगीत नाटको को लेकर अवतरित हुए। उनका गद्य नाटक 'तत्पणी शिक्षण नाटिका' (प्र० १८८६ ई०) पराजये नाटक मडली के रगमंच पर ४-४ वर्ष तक बहुत लोकप्रिय बना रहा।<sup>119</sup> इस नाटक में स्त्री-शिक्षा का विरोध किया गया है। ना० बा० कानिटकर के ऐतिहासिक नाटको में 'संगीत बाजीराव आणि मस्तानी' (प्र० १८९२ ई०) का भी सफलतापूर्वक अभिनय किया जा चुका है।

इन गद्य नाटको में स्वाभाविकता और बोधगम्य संवादों की ओर विशेष ध्यान दिया गया है। संवादों में सहज एवं प्रकृत खेलचाल की भाषा का उपयोग किया गया है। नाटक मंडलियों द्वारा भी अभिनय की स्वाभाविकता पर विशेष जोर दिया जाता था। अभिनय को जीवन का सच्चा अनुकरण बनाने के लिये नटों द्वारा सतत अभ्यास किया जाता था। जहाँ यह सम्भव न होता, वहाँ कल्पना द्वारा स्वाभाविक अभिव्यक्ति की चेष्टा की जाती थी।

शाहूनगरवासी नाटक मडली ने गद्य रगभूमि को एक निश्चित स्वरूप, एक निश्चित अभिनय-पद्धति दी, जिसका मूलमंत्र था—सहजता और स्वाभाविकता, किन्तु कोल्हटकर और खाडिलकर के नाटको की कृत्रिम शैली ने रंगभूमि की इस स्वाभाविकता को कृत्रिम अभिनय-पद्धति के लिये स्थान खाली करने के लिये विवश कर दिया। खाडिलकर के गद्य नाटक 'काचनगडवी मोहना' को महाराष्ट्र नाटक मडली ने अपने हाथ में लेकर अपने कृत्रिम अभिनय द्वारा उसे सफलता प्रदान की।<sup>120</sup> दूसरी मडलियाँ पहले इसे खेल कर असफल हो चुकी थी। कृत्रिमतावादी नट गणपतराव भागवत इस मडली के प्रमुख अभिनेता थे। मडली ने खाडिलकर के नाटको के माध्यम से राष्ट्रीय चेतना को जगाने में बड़ा योगदान दिया।

इसी काल में महाराष्ट्र के सती के जीवन पर आधारित नाटक खेल कर बाबाजीराव राणे की राजापुरकर नाटक मडली ने जन-भाषारण में अच्छी स्याति अर्जित की। इसी मडली ने सर्वप्रथम 'सत तुकाराम' नाटक खेला था।

इसी को देखादेखी शाहूनगरवासी ने भी गिरवलकर-कृत 'श्रीतुकाराम' और 'श्रीनामदेव' नाटक लेले ।

कोल्हटकर युग की सामान्य प्रवृत्तियाँ — उपर्युक्त विवरण में यह स्पष्ट है कि कोल्हटकर युग का प्रारम्भ भावे-पद्धति के सूत्रधार के श्रित्याग के साथ हुआ, किन्तु संस्कृत-पद्धति के सूत्रधार-नटी और विदूषक के प्रयोग को कुछ समय के लिये अपनाकर बाद में इस पद्धति का भी त्याग कर दिया गया । कोल्हटकर ने संस्कृत-पद्धति को छोड़ कर सर्वप्रथम पूर्ण रूप से पाश्चात्य नाट्य-पद्धति को अपनाया । कोल्हटकर ने पारसी शैली के 'कोरम' का नाटक के प्रारम्भ में प्रयोग किया है (देखें 'गुप्तमञ्चर') । खाडिलकर के गद्य नाटकों में 'कोरम' का भी बहिष्कार कर दिया गया है । मराठी नाटक मुलान्त और दुखान्ति, दोनों प्रकार के हैं ।

कथा-वस्तु का विभाजन अंको और प्रवेशों में किया गया है । इस युग के मराठी नाटक प्रायः तीन से पाँच अंको तक के हैं । 'स० शाकुन्तल' (अण्णा साहेब किलोस्कर) में सात अंक हैं, किन्तु कोई प्रवेश नहीं है । कुछ नाटक चार अंको के भी हैं, यथा कोल्हटकर का 'स० महारिणी', खाडिलकर का 'मत्स्यपुरीश' आदि । प्रत्येक अंक में एक से लेकर आठ तक प्रवेश आये हैं । सर्वाधिक कम प्रवेश अर्थात् एक देबल के 'शापसंभ्रम' और 'शारदा' के प्रथम अंको में और सर्वाधिक अर्थात् आठ प्रवेश कोल्हटकर के 'मूकनायक' और 'वधूपरीक्षा' के दूसरे अंको में हैं ।

इस युग में भी पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक सभी प्रकार के नाटक लिखे गये । कुछ पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों के माध्यम से राजनैतिक चेतना और राष्ट्रीयता को जगाने का उत्कट प्रयास किया गया है । मराठी में बंगला की भाँति शुद्ध राष्ट्रीय नाटक नहीं मिले गये, यद्यपि गिरवलकर के 'रामा भीमदेव' को कुछ हद तक इस कोटि के नाटकों के अन्तर्गत रखा जा सकता है । अधिकांश सामाजिक नाटक स्वच्छन्दताधर्मी हैं, जिनमें से कुछ में वाला-वृद्ध विवाह, पुनर्विवाह, वेदपोड़ा, मद्य-निषेध आदि की सामाजिक समस्याओं को उठाया गया है, यद्यपि प्रारम्भ के कुछ सामाजिक नाटक समाज-सुधार के विरोधी और प्रतिक्रियावादी रहे हैं ।

यह युग संगीत नाटकों का युग था, अतः मुख्य रूप से संगीत नाटक लिखे गये । कुछ गद्य नाटक भी लिखे और लिखे गये । प्रारम्भ में ये गद्य नाटक प्रायः अंग्रेजी नाटकों, विशेषकर शेक्सपियर के नाटकों के अनुवाद होते थे । बाद में मौलिक गद्य नाटक भी लिखे जाने लगे । प्रायः सभी संगीत नाटककारों ने गद्य नाटक भी लिखे हैं, यद्यपि उनके संगीत नाटक ही उनके वास्तविक कीर्ति-स्तम्भ हैं । खाडिलकर के संगीत और गद्य, दोनों प्रकार के नाटक पसन्दी हुए । मराठी के संगीत नाटक बंगला के गीति-नाट्य और पाश्चात्य संगीतको (ऑपेराज) से पृथक् हैं । इन पर पारसी संगीतको का प्रभाव है । इनमें गद्य-संवादों के साथ गेय पदों और गानों का भरपूर प्रयोग हुआ है । रत्ने में मृदंग माली, रंजनी और अश्वनीवीर जैसे छन्दों का प्रयोग किया गया है । इन पदों का प्रयोग उत्तरोत्तर घटता गया और रागदारी गानों, पारसी और हिन्दुस्तानी शैली के गानों का प्रचलन क्रमशः बढ़ता चला गया ।

कोल्हटकर युग में मराठी रंगभूमि में दृढ़ता के साथ कदम आगे बढ़ाये । इस काल में न केवल संगीत और गद्य नाटकों को एक निश्चित दिशा एवं नाट्य-पद्धति प्राप्त हुई, वरन् देवल, गणपतराव जोशी तथा गणपतराव भागवत ने अभिनय की दो पृथक् पद्धतियों को भी जन्म दिया—प्रथम दो ने स्वाभाविक अभिनय-पद्धति को और गणपतराव भागवत ने कृत्रिम अभिनय-पद्धति को । भागवत की केशव शास्त्री (खाडिलकर—सवाई माधवराव याचा मृत्यु) और कीचक (खाडिलकर—'कीचकवध') की भूमिकाएँ सर्वोत्तम हैं । केशव शास्त्री के अभिनय में सामाजिकों ने उत्तेजित होकर भागवत पर खूबे फेंके, जो आज भी 'ट्राफी' की भाँति सुरक्षित हैं ।<sup>1</sup>

उपलब्धियाँ — संक्षेप में, मराठी रंगभूमि की उपलब्धियों पर विचार करने पर निम्नांकित निष्कर्ष निकलते हैं :-

१. मराठी के कुछ नाटककारों ने अपनी नाटक मंडलियाँ बनाई, जिनमें से कुछ एक ही स्थान पर और कुछ घूम-घूम कर महाराष्ट्र के प्रमुख नगरों में अपने नाटक दिखलाया करती थीं। इनमें किलोस्कर, देवल (आर्योद्धारक) और पाटणकर प्रमुख हैं। किलोस्कर संगीत नाटक मंडली ने पूना, धारवाड, निपाणी, वाशी आदि नगरों में अपने नाटक दिखाये। कुछ अन्य गृहस्थों ने भी नाटक मंडलियाँ स्थापित कीं। अन्य मंडलियों के नाटक-कार प्रायः बेतनभोगी हुआ करते थे।

२. किसी भी मराठी नाटक मंडली ने इस काल में कोई स्थायी रंगशाला नहीं बनाई। ये मंडलियाँ या तो किराये की रंगशालाएँ लेकर अथवा अस्थायी रंगशालाएँ बना कर नाटक खेला करती थीं।

३. हिन्दी और बंगला की भाँति मराठी में भी नाट्य-शिक्षा पर बहुत धोर दिया जाता था, जिसके लिये प्रत्येक मंडली में नाट्याचार्य अथवा नाट्यशिक्षक हुआ करते थे। प्रारम्भ में नाट्यशिक्षण में स्वाभाविकता लाने का पूरा प्रयास किया जाता था, किन्तु बाद में स्वाभाविकता लाने का यह मोह इस हद तक बढ़ा कि उसमें कृत्रिमता की गन्ध आने लगी। कृत्रिम अभिनय-पद्धति में इस बात पर विशेष बल दिया जाता था कि लमी मुद्रा या कार्य-आधार को मंच पर दिखलाया जाय जो सर्वोत्तम हो। देवल और गणपतराव जोशी स्वाभाविक नाट्य-पद्धति के और गणपतराव भागवत कृत्रिम शैली के अध्वर्यु थे।<sup>1</sup> कृत्रिमता की वृद्धि के साथ मंच पर दृष्ट्यावली और वेग-सज्जा में भी चमक-दमक की वृद्धि हुई।

४. कलाकार प्रायः बेतनभोगी हुआ करते थे, क्योंकि मंडलियाँ मूलतः व्यावसायिक दृष्टि से बनाई जाती थी। इस युग में स्त्रियों का अभिनय भी प्रायः सुकठ और सुन्दर पुरुष ही करते थे। स्त्री-भूमिकाएँ करने वालों में बालाभाज जोग, गोपालराव मराठे, बालगधवं आदि के नाम प्रसिद्ध हैं।

(ग) गुजराती : डाह्याभाई युग और उसकी उपलब्धियाँ

गुजराती में डाह्याभाई युग रंगभूमीय नाटकों की दृष्टि में 'स्वर्ण युग' रहा है। रणछोडभाई उदयराम और नर्मद गुजराती नाटक और रंगभूमि के जिस बीज का बपन कर चुके थे, उसका विकास डाह्याभाई युग में हुआ। इस युग में गुजराती रंगभूमि का नेतृत्व प्रायः गुजराती मंडलियों के संस्थापकों के हाथ में आ गया और पारुसियों द्वारा महाकालीन मंडलियाँ गुजराती नाटकों के साथ जमन उठूँ और हिन्दी के नाटक खेलने और बम्बई छोड़ कर समस्त उत्तरी भारत भ्रमण करने लगीं।

डाह्याभाई धोलभाजी शिवेरी, छोटालाल रखदेव गार्ग, मूलशंकर हरिश्चकर मूलाणी, बापू भाई आचाराम ओसा, नथुराम सुन्दरजी शुक्ल, फूलचन्द मास्टर आदि इस युग के समर्थ नाटककार थे, जिन्होंने अपने पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों से गुजराती रंगभूमि को पल्लवित किया।

इस काल के अन्त तक यद्यपि छोटी-बड़ी मंडलियाँ मिला कर लगभग तीन सौ नाटक मंडलियाँ विकसित हुईं, जिनमें से अधिकांश कुछ ही काल बाद घाटा उठा कर अथवा आपसी फूट का रण स्वयं बन्द हो गईं, तथापि कुछ ऐसी मंडलियाँ भी बनीं, जिन्होंने न केवल दीर्घजीवन-लाभ किया, अपितु उत्थान-पतन के अनेक झरोकों के बीच भी अपने को सुदृढ़ चट्टान की भाँति स्थिर बनाये रखा और पर्याप्त यश और धन भी अर्जित किया। इनमें से प्रमुख हैं—मुम्बई गुजराती नाटक मंडली, मोरवी आर्यमुक्ताब्ध नाटक मंडली, बाँकानेर आर्यहितवर्धक नाटक मंडली, देशी नाटक समाज आदि।

डाह्याभाई का कृतित्व और देशी नाटक समाज — अधिकांश गुजराती नाटक मंडलियाँ अस्थायी रूप से मँडवा बना कर अथवा किराये की रंगशालाएँ लेकर अपने नाटकों का प्रदर्शन करती थीं। देशी नाटक समाज के संस्थापक साक्षरश्री डाह्याभाई धोलभाजी शिवेरी ने सर्वप्रथम पक्की रंगशाला अहमदाबाद में आनन्दभुवन

थियेटर' के नाम से सन् १८९३ में स्थापित की।<sup>१००</sup> आजकल इसे नावेल्ली मिनेमा कहते हैं। इससे अलगतर अहमदा-वाद के प्रसिद्ध मिल-मालिक लल्हूभाई रायजी के सहयोग से सन् १८९८ में डाह्याभाई ने एक अन्य स्थायी रंग-शाला स्थापित की, जिसका नाम था—नामिभुवन थियेटर।<sup>१०१</sup> दम्बई में सन् १९०१ में वर्तमान इम्पायर थियेटर के पार्श्व की भूमि लेकर डाह्याभाई ने 'देशी नाटकशाला' अथवा 'अवेरी थियेटर' नामक अस्थायी रंगशाला की स्थापना की।<sup>१०२</sup> डॉ० डी० जी० व्यास के अनुसार सन् १९१७ में दम्बई देशी नाटक समाज का स्थायी केन्द्र बनी और अब यह कालवादेशी रोड पर त्रिमेम (भागवादी) थियेटर में स्थायी रूप में अपने नाटक प्रदर्शित करता है। यह एक प्रकार का 'रिपटिंगे थियेटर' है, जिसके पास अपने नाटक, अपने लेखक, कलाकार एवं गिल्पी हैं। समाज के सभी कलाकार, गिल्पी आदि प्रायः थियेटर के ही आवासों में रहते और प्रायः थियेटर की ही रसोई में खाना खाते हैं। कुल मिला कर इस समय लगभग एक सौ कर्मचारी हैं, जिन पर लगभग पचास हजार रुपये मासिक व्यय होते हैं। दृश्यद्वय बनाने के लिये उसके पास अपना 'वर्कशॉप' भी है।

डाह्याभाई ने घर बालों के विरोध और सामाजिक ब्याय-विद्रुष के बावजूद न केवल एक दीर्घजीवी नाटक मङ्गली को जन्म दिया, अपितु वे एक कुशल नाटककार, कवि, संगीतकार, नाट्यशिक्षक और उपस्थापक भी थे। उन्होंने सन् १८९१ से १९०४ ई० के बीच अठारह नाटक लिखे—'सती सयुक्ता' (१८९१ ई०), 'सुभद्रा हरण' (१८९२ ई०), 'भोजराज' (१८९२ ई०), 'उर्वशी अप्सरा' (१८९२ ई०), 'मगतराज' (१८९२ ई०), 'वीर विक्रमादित्य' (१८९३ ई०), 'केसरकिन्नोर' (१८९३ ई०), 'रामराज्यविधाय' (१८९३ ई०), 'सती पार्वती' (१८९४ ई०), 'म्युनिसिपल इलेक्शन' (१८९४ ई०), 'अधुमती' (१८९४ ई०), 'सरदार बा' (१८९७ ई०), 'उमादेवडी' (१८९८ ई०), 'बीनावेली' (१८९९ ई०), 'विजयाविजय' (१९०० ई०), 'उदयमाण' (१९०१ ई०), 'मोहिनीचन्द्र' (१९०२ ई०) और 'विजयकमला' (१९०४ ई०)।

'विजयकमला' अपूर्ण रह गया था, अतः इसके दोष दो अक छोटा लाल रुखदेव शर्मा ने पूरे किये थे। डाह्याभाई ने अपने दो नाटकों में कुछ संशोधन कर उन्हें नये रूपों में भी प्रस्तुत किया—'भोजराज' को 'तरण भोज' (१८९८ ई०) और 'भोजकुमार' (१८९८ ई०) के रूप में और 'रामराज्य विधाय' को 'रामविधाय' (१८९७ ई०) के रूप में।

डाह्याभाई अपने नाटकों के गीत स्वयं लिखते थे, जो गुजराती जन-समाज में बड़े लोकप्रिय हुए।<sup>१०३</sup> उनके गीत गली-गली में प्रत्येक तृष्ण के कठ में गुँजा कर लेते थे। इन गीतों की धुने डाह्याभाई स्वयं बनाते और कला-कारों को सिखाते थे। 'उमादेवडी' के 'हूँ मस्तान प्रेमनी मने कोई ना छोड़ो रे', 'अधुमती' के 'रे शुं नटवर वमत धै-धै नाची रह्यो, नाची रह्यो, जग नचावी रह्यो' आदि गीत वषों तक घरों में गाये जाते रहे। 'अधुमती' में अधुमती और शाहजादा सलीम के प्रेम-काद के कारण उमका विरोध होने के फलस्वरूप उसे बन्द कर देना पड़ा था।

डाह्याभाई ने रणछोडेभाई की ही भाँति मस्त्रुत नाट्य-पद्धति का अनुसरण कर भगलाचरण, सूत्रचार-नट्टी आदि का समावेश किया है। विषय-वस्तु की दृष्टि से उनके नाटक पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक सभी प्रकार के हैं। 'सुभद्राहरण', 'उर्वशी अप्सरा', 'रामराज्यविधाय', 'सती पार्वती' आदि पौराणिक तथा 'अधुमती', 'उमादेवडी', 'वीर विक्रमादित्य', 'विजयकमला' आदि ऐतिहासिक नाटक हैं। 'म्युनिसिपल इलेक्शन' एक सामाजिक नाटक है, जो म्युनिसिपल चुनाव की अनियमितताओं को आधार बना कर लिखा गया है। 'भोजराज' आदि नाटक दन्तकथाओं पर आधारित हैं।

'उमादेवडी' का गुजराती रंगमंच के इतिहास में एक महत्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि सर्वप्रथम इसी नाटक में वरसात और बिजली चमकने के दृश्य दिखलाकर आधुनिक रंग-शिल्प को स्वीकृति प्रदान की गई थी।



दूसरे, इसका सर्वप्रथम अभिनय नये बने शान्तिभुवन थियेटर के उद्घाटन के अवसर पर सन् १८९८ में किया गया था। इसके पूर्व अहमदाबाद का आनन्दभुवन थियेटर बन चुका था, जिसका उद्घाटन सन् १८९३ में डाह्याभाई के 'कैसरकिशोर' नाटक से हुआ था। ३० अप्रैल, १९०२ को डाह्याभाई धोलशाजी का निधन हो गया।

देशी नाटक समाज के आदि-नेहरू थे—केशवबाल शिवराम अड्यापक, जो अपने गीति-नाट्य 'सगीन लीलावती' को समाज की स्थापना के पूर्व यी ब्रिसनगर, बडनगर, पाटण और अहमदाबाद में मंचस्थ कर चुके थे। अहमदाबाद में 'सगीन लीलावती' का अभिनय वहाँ के नगरसेठ के अह्ताते में अस्थायी मंडवा बनाकर, दो-एक परदों, बाँस और ताड़ के पत्तों से बने 'त्रिग', चालीस के दिये, मणि मये वस्त्रों और सारमी-तबले की सहायता से किया गया था। इन्ही दिनों डाह्याभाई केशवलाल के भागीदार बन गये और इस प्रकार सन् १८८९ ई० में देशी नाटक समाज की स्थापना हुई। समाज का पहला नाटक था—'मगीत लीलावती', जिसे कुछ परिवर्तित कर नई सज-धज के साथ खेला गया था। इसी नाटक को धुंध फेर-कार कर 'पवित्र लीलावती' के रूप में सन् १८९३ ई० में खेला गया। इन नाटक में पहली बार प्रणय-त्रिकोण को आधार बना कर नायक, नायिका (मुहिणी) और मामान्या का चित्रण किया गया था।<sup>११</sup>

इस युग में समाज के अन्य नेहरू थे—निर्मयशकर मछाराम श्यास, मुग्शी मिर्जा, मणिशकर भट्ट, सवेरी चन्द्रलाल दलमुखराम धोलशाजी, भीमजी वमनजी भट्ट और छोटालाल रुखदेव शर्मा। निर्मयशकर का 'मुन्दरमाधव' सन् १८९३ ई० में, मु० मिर्जा का हिन्दी नाटक 'मदनमजरी' सन् १९०१ ई० में, मणिशकर का 'जालीम दुलिया' सन् १९०९ ई० में, चन्द्रलाल का 'सती पद्मिनी' सन् १९११ ई० में<sup>१२</sup> और भीमजी का 'कवीर साव' सन् १९१२ ई० में अभिनीत हुए। 'सती पद्मिनी' तीन अंक का ऐतिहासिक नाटक है, जिसका प्रारम्भ मगलाचरण तथा सूत्रधार-नटी के सम्वाद में होता है। इसमें कई हिन्दी गीत, यथा 'रमझुम साहेली सलोनी पियारी', 'दुखिया तो गम अपना जाने', 'मोरे बकि मियइया न भारो रे कटरियाँ' आदि, उर्दू-हिन्दी-मिश्रित सम्वाद, हिन्दी के शेर और उर्दू के गाने भी आये हैं। बादशाह अलाउद्दीन, बेगम, उसकी सहेलियों आदि के सभी सम्वाद प्रायः उर्दू-हिन्दी मिश्रित भाषा में हैं। पारसी धोली की तुकबन्दी इन सवादों में हैं। प्रथम अंक के पहले दो प्रवेशों में इसी प्रकार के सम्वाद हैं। गुजराती का प्रयोग शेष पात्रों लखमसिंह, भीमसिंह, अजीतसिंह, पद्मिनी आदि के सम्वादों में किया गया है। इन पात्रों के साथ बार्ना में बादशाह भी गुजराती में ही बोलता है। गुजराती गीत काफी संख्या में हैं।

डाह्याभाई के अवसान के बाद छोटालाल रुखदेव शर्मा देशी नाटक समाज के नाटककार हुए। वे संस्कृत साहित्य के अच्छे ज्ञाता थे। आलोच्य काल में उनके जो नाटक अभिनीत किये गये, वे हैं—'सती सीता' (१९०५), 'भगवद्गीता' (१९०६), 'गीता मुन्दरी' (१९०६), 'सती द्रौपदी' (१९०८), 'सत्यासी' (१९१२), 'कुलीन नायिका' (१९१२), 'अजीतसिंह' (१९१३), 'सती सुलोचना' (१९१४), 'सती दमयन्ती' (१९१५) और 'अशोक' (१९१६ ई०)। इनमें 'सती सीता', 'भगवद्गीता', 'सती द्रौपदी', 'सती सुलोचना' और 'सती दमयन्ती' पौराणिक नाटक हैं। 'अजीतसिंह' स्वच्छन्दतावादी और 'अशोक' ऐतिहासिक नाटक है।

छोटालाल के नाटकों में भी संस्कृत नाट्य-पद्धति के अनुसार मगलाचरण और सूत्रधार-नटी का प्रयोग किया गया है। नाटक प्रायः तीन अंक के हैं। नाटकों में प्रायः हिन्दी में 'साक्षी' या 'शेर' तथा गुजराती गानों के अतिरिक्त हिन्दी के भी कुछ गाने रहते हैं। 'अजीतसिंह' के हिन्दी 'शेर' (लोहा) की भाषा और मार्मिक ऊहा देखिये :—

‘कजरा डरूँ तो करकरे, सुरमा दियो न जाय।

जिन नैन में पियु बसे, दुजो ना समाय ॥”<sup>१३</sup>

पारसी शैली के कॉमिक या हास्य-उपकथाएँ भी नाटकों में रहती हैं। 'अजीतसिंह' में गोटाशा और उसकी फंसेबुल नव-परिणीता नवी की कथा इसी प्रकार के हास्य के सृजन के लिये अलग से जोड़ी गई है।

**मूलाणी और उनसे सम्बद्ध नाटक मंडलियाँ** — गुजराती के लोकप्रिय नट एव नाटककार मूलसंकर हरि-शंकर मूलाणी मुख्यतः मुम्बई गुजराती नाटक मंडली, काठियावाड़ी नाटक मंडली (संस्था० १९०५ ई०) और रायल नाटक मंडली (संस्था० १९२० ई०) में नाटककार के रूप में सम्बद्ध रहे हैं। मुम्बई गुजराती में मूलाणी के 'अजबकुमारी' (१८९५ ई० में पूर्व), 'कामलता', 'नन्दवन्नीमो', 'सौभाग्यमुन्दरी', 'देवकन्या', 'कृष्णचरित्र' और 'जुगलजुगारी', काठियावाड़ी में 'देवकन्या' एव 'धीकृष्णचरित्र' (१९०५ ई०) और रायल में 'एक ज मूल' और 'मायशेय' नाटक लेने। मूलाणी के नाटकों के सवाद प्रायः बहुत मधुर और आकर्षक तथा वस्तु-गठन कलापूर्ण और सुशुद्ध है। अधिकांश नाटक प्रायः सुचारु हैं, परन्तु मूलाणी का 'अजबकुमारी' दुःखान्त सामाजिक नाटक है। यह नाटक रंगभूमि और साहित्य, दोनों की दृष्टियों से एक उत्तरेक्षणिय कृति है।

**मूलाणी का 'सौभाग्यमुन्दरी'** एक लोकप्रिय नाटक है, जिसमें सौभाग्यमुन्दरी के अभिनय एव गीतों के कारण गुजराती रंगभूमि के अभिनेता जयधरकर 'मुन्दरी' के नाम से विख्यात हो गये। जयधरकर कुशल नट एव उपस्थापक (दिग्दर्शक) भी है। स्त्री-पात्रों की भूमिकाओं में गुजराती रंगभूमि पर 'सुन्दरी' को बड़ी स्थान प्राप्त है, जो स्थान 'बालाघवं' को मराठी रंगभूमि पर प्राप्त है। कहते हैं कि सुन्दरी की वेशभूषा आदि का अनुकरण तत्कालीन समाज के सम्भ्रान्त घरों में हुआ करता था। इतनी आकर्षक होती थी उनकी वेश-सज्जा।<sup>111</sup>

**मोरवी आर्य सुशोभ नाटक मंडली** — मोरवी आर्य सुशोभ नाटक मंडली के स्थापक वाघजीभाई आषाराम ओसा न केवल कुशल नट एव उपस्थापक थे, वरन् एक सफल नाटककार भी रहे हैं। वाघजी ने लगभग पच्चीस नाटक लिखे, जिनमें प्रमुख हैं - 'चापराज हाडो' (१८८७ ई०, द्वि० म०), 'त्रिविक्रम' (१८९७), 'द्विपाराज' (१८९७), 'चन्द्रहास' (१९०१), 'जयदेव परमार' (१९१०), 'भतृहरि', 'राजतरंग', 'विबुध-विजय', 'राणकदेवी', 'रमारण-जित', 'मदालसा' और 'बोरमनी'।

वाघजी भाई का 'भतृहरि' अपने समय का अत्यन्त सशक्त और लोकप्रिय नाटक रहा है। कहते हैं कि नाटक देख कर अनेक तरुणी ने योगी बन कर घरों का परित्याग कर दिया।<sup>112</sup> 'भतृहरि' के अनुकरण पर गुजराती में अनेक नाटक लिखे गये।<sup>113</sup> 'भतृहरि' और 'चन्द्रहास' जैसे उनके नाटक आज भी मंचस्थ होते रहते हैं।<sup>114</sup> वाघजी के नाटकों में हास्य-उपकथाओं अर्थात् 'कॉमिकों' का भी समावेश रहता है। चौ० डी० जी० ध्यास के अनुसार वाघजी का 'त्रिविक्रम' निरन्तर पाँच वर्ष तक चला।

**मुशल और उनसे सम्बद्ध मंडलियाँ** — गुजराती में भरत नाट्यमास्त्र के अनुवादक नधुराम सुन्दरजी मुशल उच्चकोटि के नाटककार भी थे। उन्होंने अपने नाटकों के अभिनयार्थ वाकानेर विलासपंक नाटक मंडली की स्थापना सन् १८९५ ई० में की। इस मंडली द्वारा उनके 'कवीरविजय' (१९०६ ई०) और 'लालखानी लुच्चाई' नामक नाटक मंचस्थ हुए। इसके अतिरिक्त वाकानेर अर्ध-हितवर्षक नाटक मंडली (संस्था० १८८९ ई०) द्वारा उनके 'नरसिंह महोती', 'भीरावाई', 'शैलबाला' और 'शूरवीर शिवाजी', वाकानेरस त्यक्तीपंक नाटक मंडली द्वारा 'तुकाराम', श्री वाकानेर नृसिंह गोचम नाटक समाज (संस्था० १९०९ ई०) और शूरविजय नाटक समाज (संस्था० १९१४ ई०) द्वारा 'विवेकमगल उर्फ मूरदास' नाटक घेले गये। उनके अन्य नाटक हैं—'भक्त कवि जयदेव', 'राजयोगी', 'माधव-कामकुण्डला', 'गाडो गुमानसिंह' आदि। 'भक्तकवि जयदेव' का अभिनय आर्य नैतिक नाटक समाज ने वालीवाला थियेटर (मुम्बई) में किया था।<sup>115</sup>

**अन्य नाटककार** — डालाभाई युग के नाटककार फूलचन्द मास्टर डालाभाई की ही भाँति बहुमुखी प्रतिभा से सम्पन्न थे। वे कवि, नाटककार और संगीतज्ञ होने के साथ चित्रकार भी थे। उनके नाटकों की कई नाटक

मंडलियो ने खेला, जिनमें प्रमुख थी—(१) मोरवी आर्यसुबोध नाटक मंडली ('सती अनुमूया', १९११ ई०) और 'सुकन्या सावित्री' (१९१७ ई०. प्र०), (२) बाँकानेर नृसिंह गोमन नाटक समाज (संस्था० १९०९ ई०, 'महासवेता कामन्दरी') और विद्याविनोद नाटक समाज (सं० १९१३ ई०, 'मालती माधव', १९१३ ई०, 'मुद्राप्रताप' एवं 'शुकदेवजी') । ये सभी नाटक संस्कृत नाट्य-पद्धति पर लिखे गये हैं ।

मोरवी आर्यसुबोध के अन्य नाटककारों में हरिसकर माधवजी मट्ट का नाम उल्लेखनीय है । 'अम्बरिय' (१९१५ ई०) और 'कसवध' उनके दो प्रसिद्ध नाटक हैं । उनके नाटकों के गीत बहुत कर्णप्रिय और मिठास-युक्त होते थे । उनका गीत 'कानुडा, तारी कामण करनारी वजमां वासलडी बागी ('कसवध') आज भी भक्तों को रस-सिक्त और आत्मविभोर कर देता है ।

पारसी-गुजराती नाटककार — गुजराती की इन नाटक मंडलियों और उनके नाटककारों ने गुजरात में भक्ति, श्रृंगार और हास्य की धारा बहा कर सामाजिकों को कई दशकों तक रस-प्लावित बनाये रखा । इसी रस-धारा के साथ युग के पारसी-गुजराती नाटककार अंग्रेजी नाट्य-पद्धति का अनुसरण कर और पाश्चात्य नाटकों का अनुवाद अथवा उपन्यासों का गुजराती नाट्य-रूपान्तर कर श्रृंगार और हास्य की एक पृथक् धारा बहा रहे थे । उन्होंने कुछ आख्यान फारसी काव्य 'साहनामा' से लिये और कुछ नाटकों में पारसियों के सामाजिक जीवन अथवा गुजराती जीवन का चित्रण भी किया गया है । इस युग के अन्तर्गत पारसी नाटककारों की मर्यादा लगभग चालीस तक पहुँच गई थी, जिनमें से अधिकांश का अभ्युदय रणछोड युग (१८४०-१८८५ ई०) में ही चुका था । इनके नाटक प्रायः पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों द्वारा खेले जाते रहे और तत्कालीन जन-समाज का मनोरंजन करते रहे । इन नाटककारों में से कुछ प्रमुख नाटककारों के नाम और उनकी कृतियों की सूची यहाँ दी जा रही है —

१. एवलजी खोरी — लेडी आफ लीजोन, कमरलजमाँ, रस्तम-सोहराब, आलमखोर, जहाँगीर-नूरजहाँ, खुदाबक्ष, हजमवाद अने ठपणनाथ (१८७१ ई०), सोनाना मूलनी खोरमोद (१८७१ ई०), अबुलहसन और आलमगीर ।

२. नानाभाई रस्तमजी राणीना — काफा मेहा, होबालो हाउ, नाज्जी शीरीन, बहेमयिली जर, सावित्री (१८८३ ई०), करणी तेवी पार उतरणी और कामेडी आफ एरम ।

३. केलुशर काबराजी (१८४२-१९०४ ई०) — सुडी बच्चे सौपारी, निन्दाखानु, भोली जान अथवा धनानु' धान, काका-पालन, हरिचन्द्र, नन्द धन्नीषी, सीताहरण, लवकुश, भोलानाथ, दुखी गुल, जमरोद फरी दुन और बेजान-मनीजेह (१८६८ ई०) ।<sup>१</sup>

४. बमनजी काबराजी (१८६०-१९२५ ई०) — भोली गुल, गामरेनी गोरी, कलजुग, बागेबहस्त, दोरंगी दुनिया, बापना धाप, भुलो पडेलो भीमभाई, नूर नेकी, शबनेसर शीरीन, फरामरोज एवं बफादार जफा ।

५. कुँवरजी नाजर — कडक कन्या ने खीमेला परण्णा और करणचेलो ।

६. जहाँगीर अम्भाता (१८५६-१९१६ ई०) — बँड हाउस, जुद्दीन सगडे, माफो भील, कोहियार कल्पयून, घरती कम्प और टोट पर टोट ।

७. रतनजी शेठना — पाकजाद परीन, कमानी लोही, खोदा पर सबर, रोशन चिराग, दीनदार दीना, गुल-खुशरो, रमता पची और भूल थाय ।

८. जहाँगीर पटेल 'भुलफाम' (१८६१-१९३६ ई०) — टाप्सी टर्फी, कांटानु' कटेसर, पातालपाषी, फाकडो-फिन्तूरी, मस्तान मनीजेह, सामूजी, सुखलो जामास्य, घेरनो गवंडर, भमतो भूत, कुँवारे मंडल, धनधन घोरी (१९२६ ई०), बाजतो घुंघरो, मारो माटी तथा मघरातनो परणो ।

९. विरोजशा जहाँगीर मर्चबान 'पिजाय' (१८७६-१९३३ ई०) — अफलातून, माझनदरान, मस्तई मोहरो,

सुखला जामास्य, हैडम लैकगार्ड, मासीनो बाको (१९१०) तथा मेडम टीचकु (१९२५ ई०) ।

१०. अदी अज'बान-लगननी गाँठ, काकाजं, ओ कावाजी तथा बाफतमा अकुरी ।

११. सोराब आर० महेता-गरीबी तारो मुनाह तथा चिराम् ।

१२. बहराम ईरानी-बलिदान ।

उपर्युक्त पारसी नाटककारों ने गुजराती रंगभूमि पर अनेक प्रयोग किये थे और ये प्रयोग नाट्य-पद्धति, वस्तु-चयन और रस की दृष्टि से किये गये थे । पारसी-गुजराती रंगमंच के प्रादुर्भाव का मूल स्रोत मुख्यतः अंग्रेजी नाटक थे । यही कारण है कि प्रारम्भ में मध्य-प्रधान नाटक लिखे गये अथवा अनूदित किये गये । अनूदित नाटकों में से कुछ में मूल नाटकों के ही नाम बनाये गये, यथा 'लेडी आफ़ लोओम' (एदली खोरी), 'कामेडी आफ़ एरर्स' (राणीना), 'मंड हाउस' (लम्भाता) आदि और कुछ में परिवर्तित भारतीय नाम, यथा 'शालमगीर' (शेक्सपियर के 'सिम्बेलीन' का एदली खोरी-रुत अनुवाद), 'वाये वहुस्त' (शेक्सपियर के 'सिम्बेलीन' का बमनजी कावराजी-रुत अनुवाद) आदि । खोरी के 'सोनाना मूलनी खोरेशेद' में शेक्सपियर के 'किंग लियर' और गुजराती कथा 'कामावती' का मिश्रण है । "बमनजी कावराजी का 'मोली गुल' हेनरी उड के 'ईस्ट लीन' उपन्यास का गुजराती नाट्य-रूपांतर है ।

शिक्षित पारसियों की दृष्टि नये विषयों की खोज में 'शाहनामा' पर पड़ी, फलतः 'स्तम-सोहराब' (एदली खोरी), 'वेजन्-मनीजेह' (केखुस्त कावराजी) और 'जमशेद फरीदुन' (केखुस्त कावराजी) की रचना हुई । बिकटोरिया नाटक मंडली ने 'वेजन्-मनीजेह' (१८६९ ई०) और 'जमशेद फरीदुन' को मंचस्थ किया था । 'वेजन्-मनीजेह' में ही सर्वप्रथम गानों का प्रयोग प्रारम्भ किया गया था ।" इसके पहले तक रंगभूमि पर मध्य नाटकों की प्रधानता रही ।

पारसी जीवन में सक्रियत नाटकों में 'गुलफाम' के 'फाकटो फ़िदुरी' और 'मस्तान मनीजेह', बमनजी कावराजी के 'दोरगी बुनिया' आदि प्रमुख हैं । जुअरजी नाजर का 'करणेलो' पूर्णतः गुजराती जीवन से सम्बन्धित है ।

रस की दृष्टि में शृंगार और हास्य की प्रधानता है । हास्य की सृष्टि के लिये तीन मार्ग अपनाये गये थे—गम्भीर नाटकों के साथ पृथक् 'फास' (प्रहसन) की रचना, नाटक के साथ 'कॉमिक' या हास्य-उपकथा का प्रत्येक अंक के बीच-बीच में समावेश और तीसरे सम्पूर्णतः हास्य-नाटक या प्रहसन की रचना । 'पिजाम' के 'अपलातून' जैसे गम्भीर नाटक के साथ 'तेहमुरस्य-तेमुलजी' नामक फार्स की रचना की गई थी ।" 'गुलफाम' का 'फाकडो फ़िदुरी' और जहाँगीर लम्भाता का 'भरतीकम्' हास्य-प्रधान नाटक हैं, जो तीसरी कोटि में आते हैं ।" अन्कों के बीच-बीच में प्रवेश वाले 'कॉमिक' प्रायः अविकसित नाटकों में मिलते हैं ।

गुजराती के कुछ और नाटककार—उपर्युक्त दोनों धाराओं के अतिरिक्त तीसरी धारा थी—ऐसे अश्विनेय गुजराती नाटकों की, जो नाट्य-तत्त्वों के साथ ही साहित्य-शास्त्र की कसौटी पर भी पूरे उतरते थे । इस प्रकार के नाटक लिखने वालों में प्रमुख थे—रमणभाई महीपनराम नीलकण्ठ तथा नानालाल दलपतराम कवि ।

रमणभाई का एकमात्र सामाजिक नाटक है—'रॉडनी गवर्न' (प्र० १९१३ ई०) । धामन्ती वातावरण में आधुनिक भामाज-मुधार की मानना का सन्निवेश कर रमणभाई ने एक प्रगतिशील विचारधारा प्रस्तुत की है । इसमें सात अंक और ३६ दृश्य हैं और ज्ञान्यतः सस्कृत-पद्धति का अनुसरण किया गया है ।

नानालाल ने 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' (कालिदास) के गुजराती अनुवाद के अतिरिक्त कई मौलिक नाटक लिखे हैं । 'जया-जयन्' (१९१४ ई०), 'जहाँगीर-नूरजहाँ' (१९३० ई०), 'शाहिनसाह अकबरसाह' (१९३० ई०), 'सधमित्रा', 'इन्दुकुमार', 'प्रेमपुष्प', 'गोपिका', 'पुष्पकथा', 'जगत प्रेरणा', 'राज्य भरत' और 'विश्व गीता' । 'जया-जयन्', 'इन्दुकुमार', 'गोपिका', 'प्रेमकुञ्ज' आदि स्वच्छन्दनाटकीय नाटक हैं । 'जहाँगीर-नूरजहाँ', 'शाहा-

नशाह अकबरशाह' और 'संधमित्रा' ऐतिहासिक और 'राजपि भरत' तथा 'विश्वगीता' पौराणिक नाटक हैं। स्वच्छन्दताधर्मी नाटकों में 'जया-जयंत' उनकी सर्वोत्कृष्ट कृति मानी जाती है। सामतवादी पात्रों को लेकर, कलि और द्वापर की पृष्ठभूमि पर, प्रेम की चरम परिणति विवाह में नहीं, लोकमेवा-व्रत में दिखलाई है। इसका अभिनय आवश्यक् बाट-छाँट के बाद अहमदाबाद रूपक मंच ने सन् १९४७ में किया था।<sup>11</sup> 'जया-जयंत' त्रिजंकी नाटक है, किन्तु पात्रों की संख्या अधिक है।

डाह्याभाई युग की सामान्य प्रवृत्तियाँ-डाह्याभाई युग के नाटकों में हिन्दी नाटकों की भाँति संस्कृत-पद्धति पर मंगलाचरण, मूवधार-नटो आदि का समावेश तो किया गया है, किन्तु अन्त में भरतवाक्य प्रायः नहीं मिलता। अधिकांश नाटक सुखान्त हैं।

हिन्दी की भाँति गुजराती नाटक भी प्रायः तीन अंक के ही होते थे। प्रत्येक अंक परिवर्ती नाट्य-पद्धति के अनुकरण पर प्रवेशों (दृश्यों) में विभक्त रहता था। प्रत्येक अंक में ५ से लेकर ११ तक प्रवेश होते हैं। सबसे कम प्रवेश (अर्थात् पाँच) प्रायः तीसरे अंक में और सर्वाधिक प्रवेश (अर्थात् ग्यारह) प्रायः दूसरे अंक में मिलते हैं। पाँच-प्रवेशी तृतीयांकी नाटक हैं-नथुराम सुन्दरजी शुक्ल-कृत 'कबीर विजय', फूलचंद मास्टर-कृत 'मुकन्या-सावित्री', आदि और ग्यारह प्रवेश वाले नाटक हैं-छोटालाल रम्देव शर्मा-कृत 'अजीतसिंह', फूलचंद मास्टर-कृत 'मुकन्या-सावित्री' आदि। ये नाटक प्रायः ६-७ घंटे तक चला करते थे। वस्तु की दृष्टि से गुजराती में भी पौराणिक, ऐतिहासिक और स्वच्छन्दताधर्मी (सामाजिक) नाटक विशेष रूप से लिखे गये। सामाजिक नाटकों की रचना भी हुई, किन्तु कम। स्वच्छन्दताधर्मी नाटकों में ही विधवा-विवाह आदि की समस्याएँ भी उठाई गई हैं। नाटकों के अन्तर्भूत कॉमिको, फास आदि में अँग्रेजी शिक्षा और संस्कृत, विशेषकर आधुनिक कौशल पर कटाक्ष किया गया है। इस काल में देश-प्रेम एवं राष्ट्रीय समस्याओं को लेकर पृथक् से कोई नाटक नहीं लिखा गया।

नाटकों के अन्तर्गत कॉमिक का समावेश गुजराती नाटक की अपनी विशेषता रही है। पारसी-हिन्दी नाटकों में कॉमिक गुजराती नाटकों के अनुकरण पर ही आया।

गुजराती के इस काल के नाटक प्रायः पारसी शैली के गद्य-पद्य मिश्रित हैं। इनकी प्रायः 'अँपिरा' के नाम से पुकारा जाता था, परन्तु इनमें नृत्य की अपेक्षा नाट्य-तत्त्व अधिक होने, गद्य का प्रयोग होने के कारण ये मराठी संगीत नाटकों के समकक्ष रचे जा सकते हैं। प्रत्येक नाटक में प्रायः २०-२१ से लेकर ३०-३१ तक गाने होते थे। कुछ संगीत नाटक भी लिखे गये, जो पूर्णतः संगीतक (अँपिरा) के ढंग के थे। 'स० लीलावती' में १०६ गाने हैं। गीताधिक्य वाले नाटक ही इस काल में अधिक लोकप्रिय होते थे। अनेक नाट्य-दीन वर्षप्रिय और मर्मरपरी होने के कारण लोकगीत बन गये थे। डाह्याभाई के नाटक संगीत-प्रधान थे। कुछ नाटकों में गुजराती गानों के साथ प्रायः हिन्दी गीत और उर्दू गज़ल् भी हुआ करती थी। 'सौभाग्य मुन्दरी' में जयशंकर द्वारा गाये गये जिस गीत के कारण उन्हें 'मुन्दरी' भी उपाधि मिली थी, वह था- 'धीमा-धीमा चालेने मारा प्राण, पग नाजूक तमारा मचवाई जाये'।<sup>12</sup> 'सौभाग्य मुन्दरी' के गानों की लोकप्रियता के कारण पहली पंक्ति की टिकट छी-छी रुपये तक में बिकती थी।<sup>13</sup>

ये गीत प्रायः मृदु, मृत्पु, प्रणय अथवा चित्तारोहण, किसी भी दशा में गाये जा सकते थे और सामाजिक उन्हें सुन कर 'बन्त मोर' कह उठता था और गायक-पात्र को कई-कई बार तक गाने पुनः सुनाने पड़ते थे। गीत प्रायः रागबद्ध होते थे, जिनके स्वरकार 'उस्ताद' नियुक्त किये जाते थे। अर्द्ध-रात्रि के पूर्व (प्रारम्भ के दो अंकों तक) प्रायः देग सारंग, माद, वसन्त, पूर्वी, हिन्डोल, मालकोस आदि और अर्द्ध-रात्रि के पश्चात् (प्रायः तीसरे अंक में) टोडी, मालथी, मँरवी, सम्भावती, आशावरी, जोधिया कलमड़ा आदि राग-रागिनियाँ गाई जाती थी।<sup>14</sup> लोकधुन भी अपनाई जाती थी।

नाटकों में दो-गानों और समूह-गानों, यथा गेरवा आदि का भी प्रयोग होता था। 'मुकन्या-सावित्री' में

सुकन्या-च्यवन, सावित्री-मत्स्यवान, यम-सावित्री आदि के दोगाने हैं। समूह-गान या बृन्द-गान प्रायः 'सहेलियो' या 'सहियो' द्वारा राज-सभा, सपन, आसाद आदि में किया जाता था। इस प्रकार के गीत प्रायः सभी ऐतिहासिक नाटकों में पाये जाते हैं। हास्य-प्रधान गीतों की धुनें हल्की किन्नरी की होती थीं, किन्तु ताल-रूप दृढ़ होती थी। शब्द हल्के-फुल्के और विनोदोपयोगी होते थे। भावप्रधान अथवा कदम रस के गीतों की माया कवित्वपूर्ण एवं लय मधुर अथवा बिलंबित होती थी।

छंदों में दोहा, साखी, छेर आदि का प्रयोग किया जाता था। मलय-नवादों की माया सरल, प्रवाह-युक्त और प्राजल है। प्रायः छोटे-छोटे वाक्यों का प्रयोग हुआ है। भावावेश में पारसी-शैली की तूकबंदी एवं पुनरुक्ति भी दृष्टिगोचर होती है।

'लखमसिंह-नहीं, नहीं, हूँ तने कोई रीने बिदाय करी पकवानो नथी, हु तारो लायक पिता तो नथी, पण मार हैपु तहन बज्य बनेलु नथी। रणधीर, आ निर्दम कापमा मारो मन नथी, मारो रजा पण नथी। माह राज्य भले जाय, यवनौनी जय भले पाय, देवानु अपमान भले समजाय पण कमला, मारी पुत्री कमला, ताई बलिदान कदापि आपनार नथी ते नथी ज।' (च० द० अवेरी, मनी पद्मिनी, अंक २, प्रवेश ८, पृ० १००)

पञ्चानुसार भाषा के प्रयोग के सिद्धान्तानुसार नाटकों में गुजराती-इतर व्यक्तियों, यथा मुसलमानों आदि के लिये उर्दू-फारसी के शब्दों का भी प्रयोग किया गया है। परम्पर बर्णों में वे सड़ी बोली (उर्दू) का, किन्तु गुजराती-भाषी पात्रों के साथ गुजराती में बार्ता करते हैं।

उत्पत्तिवर्षा- डाह्यामाई युग में गुजराती रंगमंच ने जो बित्सार, व्यापकता और समृद्धि प्राप्त की, वह अमूल्यपूर्व थी। इस काल की उत्पत्तिवर्षा मंजरी में इस प्रकार है -

१. गुजराती में डाह्यामाई युग के जन तक लगभग तीन सौ नाटक मंडलियाँ बनी, जिनमें से कुछ तो गुजराती के नाटककारों ने बनाई। ऐसे नाटककारों में प्रमुख हैं - बाघजी आसाराम ओमा ( मोरवी आर्यमुवोष नाटक मंडली ), डाह्यामाई घोलसाजी क्षेत्री ( देगी नाटक समाज ) और नयुराम मुन्दरजी शुक्ल ( बाँकानेर विद्यार्थक नाटक मंडली )। अन्य मंडलियों ने नाटककार बेनबसगी होकर रहते थे। नाटककारों की बेतन बहुत थोड़ा मिलता था। देगी नाटक समाज के छोटालाल श्वदेव शर्मा को केवल ४५ ) ६० मासिक वेतन मिलता था।<sup>14</sup>

प्रारम्भ में अनेक ऐसे नाटककारों के नाटक मूल रूप में प्रकाशित नहीं किये जाते थे, केवल उनके 'गायनों' अर्थात् टुकमार' प्रकाशित होते थे, जिन पर कभी-कभी उनके नाम भी छापे जाते थे, परन्तु अनेक टुकसारों (कथा-मंशेषों) पर तो लेखक का नाम न रह कर केवल प्रकाशक (प्रसिद्ध-करनार) का नाम ही छपा जाता था, अतः अनेक ऐसे नाटकों के लेखकों का नाम पता लगाना भी कठिन है। इस प्रकार के दो नाटकों के टुकमार लेखक को खोज में प्राप्त हुए थे-आर्यनैतिक नाटक समाज द्वारा अमिनीन 'परमुराम' (१९१९ ई०, द्वितीय संस्करण) और मोरवी आर्यमुवोष नाटक मंडली द्वारा अमिनीन 'वैष्णव' (१९२२ ई०, छटा संस्करण)। इन नाटकों के लेखक कौन थे, यह निर्णय करना विभी अन्तर्बहिर्मुख के बिना सम्भव नहीं है।

२. देगी नाटक समाज ने अष्टमदावाद में दो स्थायी रंगशालाएँ और बम्बई में एक स्थायी रंगशाला खोलाई। बम्बई की रंगशाला के जल जाने के बाद अब वह किराये के प्रिंसिपल थियेटर में है। डॉ० डी० जी० व्यास के अनुसार मुंबई गुजराती नाटक मंडली ने बोरिवन्दर स्टेज के सामने 'थेयटी थियेटर' (अथ 'वैष्णव') की स्थापना की थी।<sup>15</sup> इसमें मोरवी आर्यमुवोष नाटक मंडली भी अपने नाटक खेला करती थी। अधिकतर गुजराती मंडलियाँ अपने नाटक किराये की रंगशालाओं में किया करती थी।

देशी नाटक ने मूलतः इस काल के अन्त में 'श्री सुन्दर बिलाम नाटक समाज' खरीदा और इस प्रकार वहाँ के मूलप्रकाश थियेटर में भी अपनी एक शाखा स्थापित की।<sup>१०</sup> देशी नाटक ने स्वदेशी नाटक समाज (भूतपूर्व आर्य नाटक समाज) को भी खरीदा था। इस प्रकार देशी नाटक समाज ने हिन्दी वैमानिक थियेटरों की भाँति कई रंगशालाओं और मंडलियों की शृंखला स्थापित करने में सफलता प्राप्त की थी।

३. रंगसज्जा में परदों, पादों और शालर का उपयोग होता था। चमत्कारपूर्ण दृश्य दिखाने के लिये 'कुञ्ज' (टुँप), टान्सफर सीन, टेबला आदि का प्रयोग किया जाता था। रंगदीपन के लिये मशाल, चालीस की बत्ती आदि के उपरांत कमरा पेट्रोलैक्स और कारबाइड, पगदीवा (फुटलाइट) आदि का उपयोग होने लगा था। नाट्य-मिसन एवं पूर्वाम्यास (रिहर्सल) पर बहुत जोर दिया जाता था। रंगशालाओं में माइक और / या श्रुतिसिद्धता (एकाल्तिवम) की कोई व्यवस्था न होने के कारण कलाकार 'सिंहनादी स्वर' में सवाद बोलने थे।<sup>११</sup>

४. कलाकार बेतनभोगी होते थे और प्रायः अपनी मंडलियों के साथ ही रहते थे। वे मंडली की रमोई में भोजन भी किया करते थे। कलाकारों को, विशेष कौटुम्बिक प्रसंग उपस्थित होने पर, एक रात्रि के नाट्य-प्रयोग की समूची आय अथवा उसका बहुलक मालिक द्वारा देकर उनकी आर्थिक सहायता की जाती थी। ये कलाकार पारसी, गुजराती या मारवाड़ी होते थे। गुजरात के नायक, भोजक और भीर तथा जोधपुर के पास के मारवाड़ी आदि विशेष रूप से मंडलियों में सम्मिलित होते थे। कुछ महाराष्ट्रीय नट भी आने लगे थे।

प्रायः अन्वययस्क सुन्दर-मुकठ पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ करते थे।<sup>१२</sup> बम्बई में पारसी-गुजराती रंगमूमि पर सर्वप्रथम महिला मिस मेरी कैटन सन् १८७५ के पूर्व उतरी थी। वे यूरोपियन थी। इसके उपरांत मिस गौहर, मोतीबान, आगाबान, गुलाब आदि भारतीय स्त्रियाँ पारसी-उर्दू एवं पारसी-हिन्दी नाटकों में तो अवतरित होने लगीं, किन्तु ढाढ़ामाई युग में गुजराती मंच पर स्त्रियों का अवतरण नहीं हुआ। जयशंकर 'सुन्दरी', प्रमार्मकर, मास्टर त्रिकम आदि स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे।<sup>१३</sup>

५. नाटक प्रायः सप्ताह में चार दिन होते थे — बुधवार, बृहस्पति, शनि एवं रविवार। रविवार को नाटक ३ ॥ बजे से और दोपहरियों में रात्रि को ८ ॥ बजे से होते रहे हैं। नाटक प्रायः ६-७ घंटे या कुछ अधिक समय के होते थे। शनिवार और रविवार को नये नाटक खेले जाते थे, जबकि बुधवार और बृहस्पतिवार को प्रायः पुराने नाटक ही होते थे।

## (४) हिन्दी का व्यावसायिक मंच : परम्पराएँ और उपलब्धियाँ

पारसी-हिन्दी रंगमंच के जन्म और विकास के संबन्ध में द्वितीय अध्याय में विस्तार से लिखा जा चुका है और इसी अध्याय में पहले यह भी बताया जा चुका है कि पारसी-गुजराती रंगमंच से ही पहले उर्दू रंगमंच का और फिर बाद में हिन्दी रंगमंच का अन्वयय हुआ। परन्तु आश्चर्य का विषय है कि मराठी नाटककार विष्णुदास भावे के हिन्दी 'मोतीचन्द्रावतार' की देख कर जिस पारसी-गुजराती रंगमंच के प्रादुर्भाव को प्रेरणा प्राप्त हुई थी, उस पर पहले हिन्दी रंगमंच का अन्वयय न होकर उर्दू रंगमंच का आधिपत्य कैसे संभव हो सका। इसके दो मुख्य कारण थे :

(१) उस समय तक हिन्दी में मराठी नाट्य-शैली के कुछ नाटकों और उत्तरी भारत के मैथिली, ब्रज एवं रास-नाटकों के अनिश्चित अन्य कोई नाटक नहीं थे। भारतेन्दु ने अपना सर्वप्रथम नाटक 'विद्यासुन्दर' सन् १८६८ में लिखा, जो मात्र छायावाद था। उनका सर्वप्रथम मौलिक पूर्वांग नाटक 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति'

सन् १८७३ में लिखा गया था, किन्तु यह एक प्रहसन-मात्र था। इस प्रकार के किसी भी नाटक को पारसी-शैली के रंगमन पर देखना सम्भव न था।<sup>१९</sup> मैथिली नाटक अवश्य ऐसे थे, जो अभिनेय थे और उनमें से कुछ को पारसी नाट्य-पद्धति के अन्तर्गत ढाखा भी जा सकता था, परन्तु मैथिली भाषा सर्व-साधारण के लिये बोधगम्य न थी और दूसरे, मैथिली नाटक मुद्गर नेपाल में पनपा और अधिनीन हुआ था। नेपाल से पारसी-समाज का सम्पर्क उस काल में नहीं के बराबर रहा, अतः उन्हें इस विद्याल नाट्य-भंडार की जानकारी नहीं रही होगी। स्वयं हिन्दी-क्षेत्र के लोग भी वीथवी सतरी में ही अपने इस नाट्य-भंडार से परिचित हो सके।

(२) एक हिन्दू अथवा हिन्दी-क्षेत्र के नाटककार उस समय के पारसी नाट्य-क्षेत्र में उपलब्ध नहीं थे, जो पारसी-शैली को दृष्टि में रख कर नाटक लिख कर देवे। यही कारण है कि पारसी नाटककार नसरवानजी खान-साहेब 'आराम' को स्वयं हिन्दी नाटक लिखने की ओर प्रवृत्त होना पड़ा।

प० गणेशधाम कथावाचक ने पारसी नाटक मडलियों के हिन्दी नाटक न खेलने का यह भी एक कारण बताया है कि 'बुद्ध हिन्दी के नाटक खेलने का रिवाज ही उस समय की पेशेवर नाटक कम्पनियों में नहीं था। ऐसे (हिन्दी के) नाटकों को 'कलबों' की चीज समझा जाना था'।<sup>२०</sup> यद्यपि इस कथन में इतनी सत्यता तो है कि उत्तरी भारत में हिन्दी नाटक प्रायः अध्यात्मसाधक नाट्य-मन्त्राओं अथवा कलबों द्वारा ही खेले जाते थे, परन्तु भावे युग (१८५०-१८८५ ई०) में हिन्दी नाटक मराठी नाटक मडलियों द्वारा प्रायः खेले जाया करते थे और महाराष्ट्र के बाहर तो उन्हें अनिवार्यतः हिन्दी के ही नाटक दिलाने पड़ते थे।

पारसी नाटक मडलियों को जब उत्तरी भारत के शीरे पर निकलने अथवा बम्बई में भी बहुसंख्यक हिन्दी-भाषी सामाजिकों को मनुष्य करने की आवश्यकता अनुभूत हुई, तो उन्होंने भी हिन्दी नाटक लिख कर खेलने प्रारम्भ कर दिये। ये नाटक एक विशिष्ट शैली के थे। मुद्रिणा के लिये इसे 'पारसी शैली' कहा जा सकता है।

वेताव युग की सामान्य प्रवृत्तियाँ — वेताव युग में जो भी नाटक लिखे गये और जिनके प्रयोग हुए, उनके प्रारम्भ में संस्कृत नाट्य-पद्धति पर मण्डलाचरण और प्रस्तावना का समावेश रहता था। 'वेताव' ने अपने नाटकों की प्रस्तावना में सूत्रधार, नटी और पारिषादिकों की वार्ता द्वारा नाटक आदि का परिचय दिया है। इस परम्परा का निर्वाह परवर्ती अनेक नाटककारों ने किया है। कुछ नाटककारों ने सूत्रधार-नटी वाली प्रस्तावना की जगह नेकी-बदी अथवा इन्द्र-मन्त्रा या स्वर्गधाम की वार्ता वाली प्रस्तावनाएँ रखी हैं। मण्डलाचरण सर्वत्र है, यद्यपि कहीं-कहीं यह कथा का अंगभूत होकर भी आया है। यह मण्डलाचरण कुछ नाटकों में 'कीरत' अथवा 'हृदयेवारी' (विशेषकर उर्वू नाटकों में) के रूप में भी आया है।

नाटकों में भरतवाक्य का भी यज्ञ-तन्त्र उपयोग किया गया है, नियम रूप में नहीं, अपवाद रूप में। 'वेताव' के 'महाभारत' और 'रामायण' में कोई भरतवाक्य नहीं है, जबकि यह उनके 'कृष्ण-मुद्रामा' में है।

'खुब बालामाल हूँ, या मस्त अपनी बाल में।

भक्ति ऐसी दो कि फिर उलझूँ न माया-जाल में ॥<sup>२१</sup>

इस भरतवाक्य की जगह कुछ नाटकों में प्रसंग के अनुसार आशीर्वादात्मक, बधाईमूलक अथवा प्रार्थनात्मक 'गानों' ने ले ली है। तालिब-कुल 'छत्थ हरिश्चन्द्र' में यह गान बधाईमूलक है, 'हृथ' के 'खुबसूरत बला' में आशीर्वादात्मक और 'भक्त सुरदास' में प्रार्थनामूलक।

नाटक प्रायः मुद्रान्त होते थे, जिनमें अन्त पर सत् की विजय दिखलाई जाती थी।

नाटक की वस्तु भूत-नाट्यशास्त्र के अनुसार एक, प्रवेशक अथवा विष्णुभक्त के रूप में विभाजित न होकर एक, ठीक अथवा 'जान' तथा प्रवेश, दृश्य अथवा 'शौन' में विभाजित रहती थी। पारसी-हिन्दी नाटक प्रायः तीन अंकों के हैं। तीन अंकों के नाटकों का अभिनय प्रायः रुढ़ हो गया था, क्योंकि इस प्रकार पाँच, छः या सात घण्टे



के नाटकों के बीच सामाजिकों को दो अन्तराल या मध्यांतर (इंटरवल) देना सम्भव हो जाता था। इससे बड़े नाटकों को पसन्द नहीं किया जाता था। यही कारण है कि राघोब्याम-कृत 'वीर अभिमन्यु' (१९१५ ई०) को, जो मूलतः चार अंकों का था, काट कर तीन अंकों का बना दिया गया था।

प्रत्येक अंक प्रवेश, दृश्य अथवा 'सीन' में तथा प्रत्येक 'ड्राप' और बाब 'सीन' में विभाजित है। 'अंक' और 'ड्राप' शब्दों का प्रयोग हिन्दी नाटकों में और 'बाब' का उर्दू-शैली के नाटकों में हुआ है। 'तालिव', 'अहसन' लखनवी और राघोब्याम के नाटकों में अंक 'सीन' में, 'वेताव' के नाटकों में प्रवेश में और 'हथ' के हिन्दी नाटकों में अंक या ड्राप 'सीन' में विभाजित हैं। 'अहसन' और 'हथ' के कुछ हिन्दी नाटकों में अंक को दृश्य में भी विभाजित किया गया है, यथा 'अहसन' के 'बलना पुर्वा' और 'हथ' के 'सीता वनवास' में। 'हथ' ने अंक के लिये 'ड्राप' शब्द का प्रयोग 'भीष्म-प्रतिज्ञा' में किया है। प्रत्येक अंक, 'ड्राप' या बाब में ३ से १३ तक 'सीन', प्रवेश या दृश्य हैं। प्रायः सर्वाधिक दृश्य अर्थात् ११ से लेकर १३ तक दूसरे अंक ('महाभारत', 'रामायण' और 'खूबसूरत बला') में हैं और न्यूनतम दृश्य अर्थात् ३ अन्तिम अंक ('सीता-वनवास') में हैं। कोई-कोई दृश्य महज किसी एक कार्य-व्यापार के द्योतक होते हैं और एक ही पृष्ठ पर वह दृश्य समाप्त होकर दूसरा दृश्य प्रारम्भ हो जाता है अथवा किसी दृश्य के अन्त में किसी एक घटना या कार्य-व्यापार की सूचना देने के लिये रखा जाता है, यथा 'हथ'-कृत 'दवावे-टप्पी' के पहले बाब के चौथे 'सीन' में यह सूचना दी गई है कि हुस्न अफरोज मोये हुए नवाब आगमला की तिजोरी में असली बसीयतनामा उठा ले जाती है (पृ० २१) और 'वेताव-कृत' 'रामायण' के नौसरे अंक के अन्तिम (मातवें) प्रवेश में अयोध्या में राम-राज्याभिषेकोत्सव का दृश्य मात्र दिखलाने का मकेत दिया गया है (पृष्ठ २३९)। सम्भवतः इस प्रकार की दृश्यावली 'टेबला' के ढग पर ही दिखाई जाती थी।

दृश्य-विभाजन की यह पद्धति पारसी-हिन्दी नाटकों को उन अंग्रेजी नाटकों और उनके गुजराती-उर्दू अनुवादों से विरासत में प्राप्त हुई थी, जो या तो इंग्लैंड से आने वाली नाटक मङ्गलियों अथवा सन् १८५२ से प्रारम्भ हुए पारसी नाटक कलबो अथवा मङ्गलियों द्वारा बम्बई में सेले जाते थे।

अधिकार नाटकों की कथावस्तु 'रामायण', 'महाभारत' अथवा अन्य पौराणिक आख्यानों को लेकर गठित हुई है। दूसरे क्रम पर वे काल्पनिक कथाओं अथवा लोककथाओं पर आश्रित नाटक आते हैं, जिन्हें स्वच्छन्दताधर्मी नाटकों की श्रेणी में रखा जा सकता है। वेश्या-वृत्ति, मद्य-पान, नृजा, अपहरण, सपत्नी-द्वेष, स्त्री-शिक्षा, विधवा-विवाह दस्यु-निरोध, अस्पृश्यता-निवारण, हिन्दू-मुस्लिम एकता आदि की समस्याओं को लेकर कुछ सामाजिक नाटक भी लिखे गये, किन्तु इस काल में लिखित ऐतिहासिक नाटकों की सख्या अधिक नहीं है।

पौराणिक नाटकों के नायक राम, कृष्ण, अर्जुन, भीष्म, अभिमन्यु, हरिश्चन्द्र, योगीश्वर आदि और नायिकाएँ सीता, द्रौपदी, अम्बा, तारा आदि हैं। वस्तु-गठन का आवाह चमत्कार, अलौकिकता अथवा कौतूहल-प्रदर्शन होने के कारण पात्रों को प्रायः अतिमानवीय शक्ति से सम्पन्न दिखाया गया है। हरिश्चन्द्र-जैसे पात्रों को अवश्य मानवीय गुणों से युक्त करके चित्रित किया गया है।

सवाद प्रायः गद्य-पद्य-मिश्रित हैं। गद्य की भाषा शुद्ध खड़ी बोली है, जिसमें प्रारम्भ में उर्दू-फारसी शब्दों का मिश्रण रहता था, परन्तु बाद में शुद्ध हिन्दी का प्रयोग होने लगा। गद्य-सम्बाद तुकान्त-युक्त होते थे और एक ही वाक्य में कई-कई तुकान्त पद आ जाते थे और कभी-कभी कई पात्रों के सम्वादों के अन्त में भी तुकान्त पद रखे जाते थे।

पद्य और 'गानों' की भाषा प्रारम्भ में खड़ी बोली और ब्रज दोनों रही, परन्तु उत्तरोत्तर ब्रजभाषा का परित्याग होता चला गया। पद्यों और गानों में भी यद्यत्तज उर्दू के शब्द मिलते हैं। जिन नाटकों की भाषा में उर्दू गद्य-पद्य का प्राधान्य है, उनमें भी कुछ गाने हिन्दी के मिल जाते हैं। 'खूबसूरत बला' में तस्नीम द्वारा गाये

गये दादरा की कुछ पत्तियाँ उड़त की जा रही हैं -

‘हाँ रे, कोई बाँको सिपहिया लुभाय गयो रे ।

हाँ रे, मोरे पिया जिया मे समाय गयो रे ॥ वौको० ।

सन - मन बारा जोवन, प्यारी फबन बारू जियरवाँ ।

सँयाँ दिवानी बनाय के, सुहाय के रिझाय गयो रे ॥’

(‘हथ’, ‘खूबमूरत बला’, पृ० ९८)

‘गुलरुजरीना’<sup>१११</sup> का दादरा इस प्रकार है -

‘प्रीत लगा के मोहन - सँग सजनी, स्वार भई ।

सुघ-सुघ बिसरी व्याकुल भई,

अगिन बिरहा की लागो री मोरी सजनी, स्वार भई ॥ प्रीत० ।

सुघ-सुघ बिसरी व्याकुल भई,

जतन बताओ मोहो री सजनी, स्वार भई ॥ प्रीत० ।’

(ओलाद अली, ‘गुलरुजरीना’)

पारसी-हिन्दी नाटक के गाने प्रायः रागबद्ध होते थे, जिनमें दिल्लीवासी अभिनेता मास्टर निस्सार के अनुसार मुख्यतः भोपाली, कामोद, दरबारी, भीमपल्लासी, यमन कल्याण, भैरवी, जौनपुरी, टोडो, देश आदि पक्के राग हुआ करते थे । इसके अतिरिक्त दादरा, कहरवा, निताला, दीपचन्दी, लावनी, ध्रुपद, गजल आदि का भी प्रयोग होता था । कहीं-कहीं अँग्रेजी धुनों का भी प्रयोग किया जाता था । लोक-गीतों की तर्जों भी अपनायी गयी ।

प्रायः हर नाटक में गानों को प्रचुर परिमाण में रखा जाता था, जिससे सामाजिक बहुत प्रभावित होते थे और अनेक गीत एवं धुने आजकल के सिने-गीतों की भाँति ही लोकप्रियता प्राप्त कर गली-गली में घूँजने लगती थी ।

पारसी नाटकों की एक विशेषता यह रही है कि प्रत्येक नाटक में आधिकारिक कथा के साथ हास्य रस की एक समानान्तर उपकथा भी रहती है, जिसे ‘कॉमिक’ कहते हैं । इस कॉमिक का मूल कथा से प्रायः कोई सम्बन्ध नहीं रहता । कॉमिक के दृश्य प्रायः मूल नाटक के दो दृश्यों के बीच में रखे जाते थे । इसके पीछे दो उद्देश्य थे - मूल नाटक के कथन आदि गम्भीर रस के प्रभाव में कुछ समय के लिये सामाजिक की मुक्ति अथवा रसान्तरण और दूसरे, जगले दृश्य की सेटिंग के लिये रंग-शिल्पियों को अवसर देना ।<sup>११२</sup> अँग्रेजी के नाटकों के अभिनय में दो दृश्यों के बीच में गाने या बैड-बानद की व्यवस्था रहा करती थी, जिसकी नकल पर सन् १८६८ में संगीत का सर्व-प्रथम प्रयोग केलुशरू काबरा जी के गुजराती नाटक ‘बेजन अने मनीजेह’ में अगमन होकर हुआ । सन् १८७१ में नाटक के भीतर उपनाटक अथवा ‘फार्स’ (कॉमिक) का अभ्युदय हुआ । सर्वप्रथम यह प्रयोग भी गुजराती प्रहसन ‘मिध्याभिमान’ में हुआ, जिसमें मूल कथानक के बीच-बीच में बाघजी और कतुचनरिया का फार्स दिया गया है । इसके विपरीत मराठी और बँगला के नाटकों के अन्त में फार्स देने की प्रथा थी । पारसी-उर्दू एवं पारसी-हिन्दी नाटकों को नाटक के बीच में फार्स या ‘कॉमिक’ देने की प्रथा गुजराती परम्परा से प्राप्त हुई ।

इन उपनाटकों या कॉमिकों में क्रमशः अस्थिरता आ जाने से सिद्धान्तों में उनके प्रति अरुचि उत्पन्न हुई, अतः उनका संस्कार-<sup>११३</sup> ‘वालिब’ और वेताब’ ने प्रहसन अथवा हास्य को नाटक का अंगभूत बना दिया, परन्तु पारसी मठलिओं के <sup>११४</sup> वाणिज्यिक दृष्टिकोण के कारण पृथक् कॉमिक का सर्वथा बहिष्कार नहीं किया जा सका । अनेक नाटककार बाद में भी पृथक् ‘कॉमिक’ का उपयोग करते रहे ।

इन कॉमिकों में जिस गानों का उपयोग होता है, उनकी तर्जें हल्की-फुल्की होती हैं । तर्जें चाहे लोक-धुनों

पर आधारित हो चाहे शास्त्रीय संगीत पर, उनकी लग्न और ताल तीव्र गति के होते हैं। गानों में जिन शब्दों का प्रयोग होता है, वे हास्योत्पादक होते हैं। 'तालिब'-कृत 'सत्य हरिश्चन्द्र' में विश्वामित्र के शिष्य नक्षत्र का यह हास्य-गान आज भी हमारी स्मृतियों में ताजा है :-

'मन मँल मिटे, तन-तेज बड़े, दे रंग-भंग का लोटा।

सो रोग टलें, सो सोय टलें, करे भंग अंग को मोटा ॥'

(तालिब', 'सत्य हरिश्चन्द्र', पृ० ८)

उपरोक्त विवरण से यह स्पष्ट है कि पारसी-हिन्दी रम्यच के नाटकों की अपनी एक परम्परा, अपनी एक विशिष्ट नाट्य-पद्धति रही है, जिसे देख कर इस छात्र के नाटकों को दूर से ही पहचाना जा सकता है। ये नाटक बहुत बड़ी सख्या में लिखे गये, किन्तु अधिकांश नाट्य-साहित्य अप्रकाशित है। यदि समय के भीतर इसका प्रकाशन न हुआ, तो भय है कि हिन्दी का यह विचाल साहित्य कहीं लुप्त न हो जाय। प्रकाशित हुए बिना इस साहित्य का अध्ययन और सही मूल्यांकन करना सम्भव न हो सकेगा।

इस काल में मडलियों के सभी नाटककार प्रायः 'मुन्शी' कहलाते थे और उनके उपनाम उर्दू के हुआ करते थे, भले ही नाटककार मुसलमान हो अथवा हिन्दू, यथा मु० विनायक प्रसाद 'तालिब', मु० नारायण प्रसाद 'बेताब', मु० आशा मुहम्मदनाह 'हथ', मु० मेहदीहसन 'अहसन', मु० जनेश्वर प्रसाद 'मायल' आदि। बाद में हिन्दी के नाटककारों को 'पंडित' के नाम से पुकारा जाने लगा।<sup>1</sup> राधेधाम बघावाधक इस प्रकार के प्रथम 'पंडित' नाटककार थे।

ये नाटककार प्रायः कम्पनी या मडली के बेतनभोगी नौकर हुआ करते थे। 'बेताब' ने नाटककार का जीवन ५०) ६० मासिक से प्रारम्भ किया<sup>2</sup> और अन्त में ७५०) ६० मासिक तक प्राप्त करने लगे थे।<sup>3</sup> किन्तु कम्पनी में उनका वेतन बड़ कर ५०००) ६० मासिक तक पहुँच गया था।<sup>4</sup>

नाटककारों की भाँति कलाकार भी बेतनभोगी हुआ करते थे। प्रमुख भूमिकाएँ करने वाले कलाकारों को ५००) ६० से लेकर १५००) ६० प्रतिमाह तक वेतन मिला करता था। सामान्य कलाकारों अथवा नव-सिद्धि-क्षुओं को ३०) ६० से ४०) ६० प्रति माह तक दिया जाता था।<sup>5</sup> सन् १९१२ में १४-वर्षीया मिस मुन्नी बाई को बालीवाला बिकटोरिया में १५०) ६० मासिक वेतन मिलता था, किन्तु अमरोदजी एफ० मादन द्वारा पारसी अल्फ्रेड के खरीद लिये जाने पर वे मुन्नी बाई को १५००) ६० मासिक वेतन पर कलकत्ते ले आये, जहाँ उन्हें ५००) ६० प्रति माह पर-वर्ष के लिए पृथक् से मिला करता था। अन्त में अपनी प्रसिद्धि और लोकप्रियता के बल पर अल्फ्रेड (मादन-श्रवण के अन्तर्गत) की आय के २५ प्रतिशत की भागीदार बन गईं।<sup>6</sup>

प्रत्येक कलाकार को अभिनय के साथ नृत्य, गायन-वादन आदि का ज्ञान होना आवश्यक था। अभिनेता के लिये शरीर-सौष्ठव और गोरा होना भी उसकी एक विशेषता समझी जाती थी। प्रायः अल्पवयस्क युवक ही स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे। मास्टर निसार, भोगीलाल, फिदा हुसैन आदि ने स्त्री-भूमिकाओं के लिये काफी ख्याति अर्जित की थी। सुन्दरी शरीफा, मिस गौहर, मिस मुन्नीबाई, मिस अहोआरा कज्जन, मिस पुतली आदि स्त्रियों ने पारसी रंगमंच के अभिनय को नैसर्गिक बनाने की दिशा में महत् योगदान दिया। मास्टर निसार की उत्तरा, सीता और द्रौपदी, मिस गौहर की द्रौपदी और चिन्तामणि, भोगीलाल के कृष्ण, सोराब जी ओश की खैरसल्लाह और राजा बहादुर, रहीम बख्त की फजीती की भूमिकाएँ बहुत प्रसिद्ध रही हैं। युवक-अभिनेत्री (स्वाय - ऐस्टेस) को, कृत्रिम-वालों का चलन न होने के कारण, स्त्रियाँ-जैसे लम्बे केस रखने पड़ते थे।<sup>7</sup> ये युवक-अभिनेत्रियाँ सहेलियों, नर्तकियों आदि के कार्य भी किया करती थी। कुछ स्त्रियाँ पुरुष - भूमिकाओं के लिये भी विख्यात हैं, यथा 'हथ' 'अतीरे हिस' में शरीफा की पुरुष-भूमिका<sup>8</sup> अथवा रायल थियेट्रिकल कं०, बम्बई की रहमू जान की 'महामारत'

मे दुर्घोषन की भूमिका। कुछ मंडलियों में गोरी मेमे भी काम करती थी।

प्रमुख भूमिकाओं के लिये स्थानापन्न कलाकार रखे जाते थे, जिसमें दंपत्य तारक-अभिनेता (स्टार ऐक्टर) मंडली को घोसा न दे सकें और मंडली का जन पर पुरा नियंत्रण बना रहे।<sup>142</sup>

कलाकारों के शिक्षण पर, विशेषकर शुद्ध और स्पष्ट उच्चारण, बुलंद आवाज, संवाद को कठस्थ करने, स्वर के उतार-चढ़ाव आदि की शिक्षा पर बहुत जोर दिया जाता था। माइक न होने से जोर से बोलना और स्पष्ट उच्चारण तथा प्रारम्भिकी व्यवस्था न रहने के कारण संवादों को कठस्थ करना आवश्यक होता था। इसी-लिये पूर्वाभ्यास में 'बड़ी बड़ाई' बरती जाती थी। किसी भी भी भूमिका हो, सभी कलाकारों को उसकी ओर दृष्टि रख कर काम सम्पन्नता पड़ता था। पूर्वाभ्यास के समय पान-सिगरेट का उपयोग और समाचार-पत्र या उपन्यास पढ़ना निषिद्ध था।<sup>143</sup> प्रातः ८ ॥ बजते ही पहली घंटी बजती थी और ८ ॥ बजे तक कलाकार को पूर्वाभ्यास-कक्ष में पहुँच जाना पड़ता था। तीसरी घंटी ९ बजे लगती थी, जबकि स्वयं निर्देशक आता था। बिल्ड में आने वाले को माफ़ी मागिनी पड़ती थी। पूर्वाभ्यास प्रायः दो बजे तक चला करता था और देर तक पूर्वाभ्यास चलने पर दस मिनट का बीच में अवकाश ('छुट्टी') दे दिया जाता था।<sup>144</sup>

सोरावजी ओषा, अमृत बेजब नायक, राघेदयाम कथावाचक आदि उच्च श्रेष्ठ के निर्देशक एवं नाट्य-शिक्षक थे।

प्रत्येक मंडली में स्थापना-कर्मचारियों, ड्राइंगरूम (नेटवर्कर्स) और नेपथ्य के रत्न-विल्लियों के अतिरिक्त सौ से डेढ़ सौ तक सद्मय हुआ करते थे।<sup>145</sup> मंडली के पास अपनी सीन-मीनरी, वस्त्राभरण, वृन्द-बादलों आदि की पूर्ण व्यवस्था रहती थी। मंच पर सभी श्रेणियों के सामाजिकों को आकृष्ट करने के लिये और टिको और टांगफर सीनो, टेबला, कूर् (ट्रूप) आदि को प्रमुखता दी जाती थी। दिनराजी ईरानी, वामुदेव दिवाकर आदि पारसी रगमन पर टिक-सीनो के निर्माता के रूप में प्रसिद्ध रहे हैं। 'कृष्ण-मुदामा' नाटक में सुदामा की आँवों में कुछ लगे जाने पर पवन देवता आते और उसे कूर् के तख्त (ट्रूप) पर बिठा कर नीचे ले जाते और अजन लगा कर आँखें ठीक कर देते हैं। 'गणेश-त्रय' में दिनरा द्वारा निमित्त यन्त्रचालित नाँवों, काम के भस्म होने तथा गणेश के शिरच्छेद, 'वीर अभिमन्यु' में अभिमन्यु-अय्यय के सङ्ग-युद्ध में चित्तगारियों निकलने, 'श्रवणकुमार' में श्रवणकुमार के शरीर में तीर घुसने आदि की टिकों से सामाजिक चमत्कृत हो उठते थे। भडकीली और कृत्रिम पोशाकों पर ये मंडलियाँ प्रभूत घन व्यय करती थी। 'टेबला' अर्थात् झाँकी का प्रयोग चित्र-दुख दिखाने के लिये किया जाता था।

रगदीपन के लिये प्रारम्भ में मवाल, चालीस की बत्ती, किरासिन लाइट, बछुवा आदि का उपयोग किया जाता था।<sup>146</sup> किसी पात्र-विशेष की ओर ध्यान आकृष्ट करने के लिये पात्रों से गैस के हूँके का प्रकाश डाला जाता था। मंडल को प्रकाशित करने के लिये परदे के पीछे से प्रकाश फँका जाता था।

कृत्रिम साधनों या यंत्रों का उपयोग कर मध-गर्जन, जल-भूषि, विद्युत् चमकने आदि के ध्वनि-संकेत भी उत्पन्न किये जाते थे।<sup>147</sup> इन कृत्रिम साधनों या ध्वनि-यंत्रों का वर्णन प्रथम अध्याय में किया जा चुका है।

पारसी रगमन ने सामाजिकों को सस्ता मनोरंजन प्रदान किया। नाटक की टिकट दरें कम रख कर, मंडलियों ने हिन्दी नाटकों को जन-साधारण के बीच पहुँचाया और उन्हें असाधारण लोकप्रियता प्रदान की। टिकट की दरें प्रायः चार आने से लेकर सीन रुपये तक की रखी जाती थी,<sup>148</sup> जो जन-साधारण की पहुँच के भीतर थी।

अपनी लोकप्रियता के कारण अनेक मंडलियाँ वेनाय-युग के उपरांत सन् १९३२-३३ या इसके अनन्तर

भी जीवित बनी रही, यद्यपि चलचित्रों के प्रादुर्भाव और विकास ने अन्ततः उनकी रीढ़ तोड़ दी ।

उपलब्धियाँ—संक्षेप में, पारसी-हिन्दी रंगमंच की उपलब्धियाँ इस प्रकार हैं :-

१. पारसी-हिन्दी रंगमंच ने हिन्दी को अनेक नाटककार दिये और हिन्दी नाटकों की सफलता देख कर उन्हीं के नाटककार भी हिन्दी के नाटक लिखने लगे । ये सभी नाटककार प्रारम्भ में 'मुम्बई' और बाद में 'पंडित' बने जाने लगे ।

ये नाटककार मंडलियों के वेतनभोगी नौकर हुआ करते थे । इनमें राधेश्याम कपावाचक योग्य निर्देशक और नाट्य-शिक्षक भी थे । 'वेताव' को रंग-नाटककार के रूप में ७५०) ६० मासिक वेतन मिलने लगा था । कथा-वाचक को भी ७५०) ६० मासिक वेतन मिलता था ।

२. नाटक मंडलियों के मालिक उन्हीं के सस्ते और कुरचिपूर्ण नाटकों को छोड़ कर हिन्दी नाटक खेलने लगे और उनमें उन्हें व्यावसायिक सफलता प्राप्त हुई । उत्तरोत्तर अधिकाधिक मंडलियाँ हिन्दी के नाटक खेलने की ओर प्रवृत्त हुईं ।

३. पारसी-हिन्दी रंगमंच ने हिन्दी को सर्वाधिक आदर्शवादी और मुसलत नाटक दिये तथा बंदी पर नैकी की तथा असन् पर सन् की जय सदैव इसी आदर्शवाद की स्थापना के लिये दिखाई जाती रही है । यह आदर्श-वादिता धार्मिक आस्था और परम्परागत नैतिकता पर अधिक टिकी हुई है, व्यावहारिक मर्याद और सामाजिक प्रगतिवादिता पर कम । इन नाटकों में स्त्री-शिक्षा और आधुनिक सभ्यता की खिल्ली प्रायः उड़ाई गई है ।

४. पारसी मंडलियों ने कुछ स्थायी रंगशालाएँ बम्बई, कलकत्ता और अहमदाबाद में बनाईं, किन्तु प्रायः दौरे पर रहने के कारण वे जहाँ जानी, अस्थायी मंडवे बना कर अपना काम चला लेती थी । राधेश्याम कपावाचक के अनुसार न्यू अल्फ्रेड ने सन् १९२८ में दिल्ली में अपनी अस्थायी रंगशाला टीन डलवा कर उस स्थान पर बनवाई थी, जहाँ आजकल लाजपतराय मार्केट है । इसके रंगमंच (स्टेज) की चौड़ाई और लंबाई क्रमशः ७० फुट और ६० फुट रखी गई थी और नेपथ्य (ड्रेस रूम) के लिये अलग जगह की व्यवस्था थी । प्रेक्षागार (हाउस) ११५ फुट लम्बा और ६० फुट चौड़ा था । रंगमंच के बीच में एक कुएँ का प्रबन्ध भी किया गया था ।<sup>१००</sup>

५. इन मंडलियों ने कृत्रिम अभिनय और नाट्य-शिक्षा की एक विशिष्ट पद्धति को जन्म दिया, जिसमें शुद्ध और स्पष्ट उच्चारण, उच्च स्वर से सभापण, व्यवहार-वैचित्र्य (मैनरिज्म) और संवादों को कठस्थ करना आवश्यक होता था ।

६. बिस्तारित वेताव युग में रंगमंच एवं नाट्य-विषयक कुछ पत्र-पत्रिकाएँ भी निकली, जिनमें 'वेताव' की 'शेक्सपियर' पत्रिका और नरोत्तम व्यास का 'रंगमंच' मासाहिक उल्लेखनीय हैं । दोनों कलकत्ते से ही निकले थे ।

७. नये नाटक प्रायः सनिवार को प्रारम्भ होते थे और रविवार को भी खेले जाते थे । बाद में और विशेष रूप से सन् १९२५ से नाटक निरन्तर कई-कई रात्रियों तक खेले जाने लगे । 'तालिव' का 'सत्य हरिश्चन्द्र' एक हजार रात्रियों तक खेला गया । राधेश्याम-वीर अभिमन्यु की व्यापक लोकप्रियता को देखते हुए उसकी प्रदर्शन-रात्रियों की सख्या कई हजार में बढ़ती जा सकती है । नाटक प्रायः रात को ९.१० बजे से प्रारम्भ होकर २ बजे तक चला करते थे ।<sup>१०१</sup>

८. कुछ मंडलियों, यथा रामटाल आदि को छोड़ कर, जहाँ दैनिक वेतन मिलता था, अधिकार मंडलियों के कलाकारों को मासिक वेतन मिलता था, जो ३०) ६० से लेकर ७००) ६० तक हुआ करता था । स्त्री-भूमिकाएँ प्रायः पुरुषों, यथा मास्टर निखार, भोगीलाल, फिदा हुसेन, पुरुषोत्तम नायक, ननू राम मारवाड़ी,

धल्लू केसव नायक, मा० मोहन, नर्मदाशंकर, दोरावजी सचीनवाला, नसरवानजी सरकारी, मा० दीनानाथ मंगेशकर, पेस्टनजी मादन आदि द्वारा ही की जाती थी, विन्तु क्रमशः वेदपायें, ऑब्रेन अथवा अघगोरी स्त्रियाँ इनमें काम करने लगीं । स्त्री-कलाकारों में मिस मेरी फैंटन, मिस गोहर, मिस शरीफा, मिस मुन्नी बार्ड, मिस जहाँ आरा कज्जन, पेसेस कूपर, मिस पुतली<sup>१०६</sup>, मिस विजली,<sup>१०७</sup> मिस जरीना<sup>१०८</sup>, रहमू जान आदि प्रमुख थीं । शरीफा और रहमू जान ने पुरुष-भूमिकाएँ भी कीं । यह पारसी-हिन्दी रंगमंच की एक ऐसी विशेषता है, जो अन्य भारतीय भाषाओं-बंगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों पर दृष्टिगोचर नहीं होती ।

पुरुष-कलाकारों में कावसजी पालनजी खटाऊ, अमृतकेशव नायक, महबूब, मु० इस्मत अली, दादाभाई सरकारी, खुरशेदजी मेहरवानजी वालीवाला, भोगीलाल, अम्मुलाल, अब्दुल रहमान कादवी, नसरवानजी फारमजी मादन, जहाँगीर खमाता, सोरावजी ओषा, सोरावजी टूँठो, सोरावजी केरेवाला, भागिकलाल मारवाड़ी, बैजमिन, कैकी अदा जादिपा, पूरनचन्द, खुरशेद जी बिलमोरिया आदि प्रमुख हैं । ये कलाकार प्रायः नायक, भोजक, नीर, पारसी अथवा मारवाड़ी हुआ करते थे ।

प्रत्येक मंडली में एक निदेशक हुआ करता था, जो या तो मंडली का मालिक या फिर भागीदार, नाटककार अथवा कलाकार हुआ करता था । पारसी-हिन्दी रंगमंच के निर्देशकों में प्रमुख हैं-पेस्टनजी घनजी भाई मास्टर, हीरजी भाई खमाता, दादाभाई रतनजी टूँठो, दादाभाई पटेल, जवशेदजी मादन, कावसजी पालनजी खटाऊ, खुरशेदजी वालीवाला, जहाँगीर खमाता, सोरावजी ओषा, अमृतकेशव नायक, भोगीलाल, राधेदयाम कयाबाचक, सोरावजी केरेवाला, प्रेमचकर 'नरसी', जिलोचन झा आदि । इनमें से कुछ संगीत, नृत्य आदि कलाओं में भी पारंगत थे । फलतः इन निर्देशकों ने नाट्य-निर्देशन का एक निश्चित मानदंड स्थापित किया, जिसने पारसी-हिन्दी रंगमंच को देश-विदेश में सर्वत्र लोकप्रियता, सम्पृद्धि और ख्याति प्रदान की ।

## (५) वेताव युग तथा विस्तारित वेताव युग के

### नाटककार और उनका कृतित्व (१८८६ १९३७ ई० तक)

पारसी रंगमंच, जो मूलतः पारसियों द्वारा संचालित गुजराती रंगमंच रहा है, एक साथ गुजराती, उर्दू और हिन्दी रंगमंचों का जनक रहा है । प्रारम्भ में पारसी नाट्य कला अथवा मंडलियों के मालिक और कलाकार पारसी रहे हैं । इन मंडलियों के लेखक भी पारसी घिसित सम्जन थे, जिन्होंने एक ओर फारसी ग्रन्थों, यथा 'साहनामा', 'आरव्य सहस्र रत्नो' आदि की कथाओं के आधार पर और दूसरी ओर भारत में पारसियों के जीवन को लेकर कुछ मौलिक नाटक गुजराती में लिखे और तीसरी ओर शेक्सपियर आदि अंग्रेजी के नाटककारों के नाटकों के गुजराती में अनुबाद किये ।

इसके बाद पारसी रंगमंच के विकास की दूसरी अवस्था प्रारम्भ हुई । सन् १८६७ के लगभग गुजराती नाटककारों ने इस क्षेत्र में प्रवेश किया और अपनी नाटक मंडलियाँ भी बनानी प्रारम्भ कर दीं । सन् १८७८ और इसके बाद से गुजराती के कलाकार भी जो नायक, भोजक, नीर, मारवाड़ी (रावस्थानी) आदि जातियों के थे, मंडलियों में आने लगे । इस प्रकार पूर्णतः गुजराती मंडलियों के जन्मदय के कारण पारसी नाटक मंडलियों का ध्यान उर्दू और हिन्दी के नाटकों की ओर गया । गुजराती मंडलियों के नाटकों में भी पारसी नाट्य-पद्धति को ही मुख्य रूप से अपनाया गया । ये मंडलियाँ कभी-कभी उर्दू-हिन्दी के नाटक भी खेला करती थीं ।

पारसी रंगमंच के विकास के तीसरे और चौथे चरण हैं-क्रमशः उर्दू और हिन्दी रंगमंचों का आविर्भाव । गुजराती का संग सीमित था और दूसरे, गुजराती मंडलियाँ भी प्रतिस्पर्धा में सड़ी हो चलीं । फलस्वरूप पारसी मंडलियों के संचालकों का ध्यान उन मराठी नाट्य-मंडलियों की ओर गया, जो महाराष्ट्र के बाहर हिन्दी नाटक

बेल कर धन और यश का अर्जन कर रही थी। इधर अमानत की 'इन्दरसभा' भी उत्तरी भारत में सफलता और लोकप्रियता प्राप्त कर उन्नीसवीं शती के आठवें दशक में बम्बई पहुँच चुकी थी और गुजराती में अनूदित होकर खेला जा चुकी थी। अतः ऐसे नाटककारों की सोज प्रारम्भ हुई, जो उर्दू या हिन्दी में अथवा दोनों भाषाओं में नाटक लिख सकें।

पारसी नाटककार 'आराम'—प्रारम्भ में, किसी उपयुक्त नाटककार के न मिलने पर नसरवानजी खान साहेब 'आराम' नामक एक पारसी नाटककार ने स्वयं हिन्दी में नाटक लिखने का उपक्रम किया और भारतीय कथानकों को लेकर 'गोपीचन्द', 'शाकुन्तल', 'पद्मावत', 'छैलबटाऊ-मोहनारानी', 'चन्द्रावली' आदि तथा पारसी अथवा मुसलमानी कथाओं को लेकर 'लैला-मजनून', 'गुलबानोवर', 'लालो-गोहर', 'जहाँगीरसाह-गोहर', 'हातमताई', 'बेनजीर-बदरेमुनीर' आदि सगीतक लिखे।<sup>100</sup> 'गोपीचन्द' आदि भारतीय कथानकों पर लिखे सगीतकों की भाषा हिन्दी है। 'गोपीचन्द' के एक दोहे को इसी अध्याय के प्रारम्भ में उद्धृत कर इस बात की पुष्टि भी की जा चुकी है। इसके विपरीत 'लैला-मजनून' आदि पारसी-मुसलमानी कथानकों पर अवलंबित नाटकों की भाषा में उर्दू के छाब्द अधिक आये हैं। अधिकांश नाटकों में सरल और व्यावहारिक हिन्दी का प्रयोग हुआ है। अन्तिम कुछ नाटक उर्दू—प्रधान हैं। सगीतक होने के नाते इनमें पद्य और गीतों की बहुलता है।

अनुमान है कि 'आराम' ने अपने अधिकांश नाटक उन्नीसवीं शती के आठवें दशक में लिखे। कुछ विद्वानों के अनुसार उनके 'गोपीचन्द'<sup>101</sup> और 'शाकुन्तल'<sup>102</sup> का अभिनय क्रमशः सन् १८७४ तथा १८७७ में बिकटोरिया नाटक मंडली द्वारा किया गया था। इसमें भी उपर्युक्त अनुमान की पुष्टि होती है।

मुस्लिम-हिन्दू नाटककार—उन्नीसवीं शती के अन्तिम दो दशकों में उर्दू रंगमंच ने और पकड़ा और इस बीच एकाध हिन्दू लेखक को छोड़ कर मुसलमान नाटककार ही, जिन्हें 'मुंशी' कहा जाता था, मुख्य रूप से सामने आये। इन मुसलमान नाटककारों में प्रमुख थे . मु० मुहम्मद मियाँ 'रौनक', बनारसी, मु० हुसैन मियाँ 'जरीफ़', मु० मुरादअली 'मुराद', लखनवी, मु० नजीर बेग 'नजीर', सैयद अब्बास अली, मु० मेहशीहसन 'अहसन', लखनवी और मु० अगा़ा मुहम्मदसाह 'हथ', फारसीरी। केवल मु० विनायक प्रसाद 'तालिब' ही इस अवधि के प्रमुख हिन्दू नाटककार थे।

'रौनक' ने 'इन्साफ़े-महमूदगाह' (१८८२ ई० या पूर्व) उर्दू में लिखा, जो बहुत लोकप्रिय हुआ। उन्होंने 'आराम' के 'गोपीचन्द' का भी उर्दू में अनुवाद किया, यद्यपि 'रौनक' ने मूल लेखक का कोई उल्लेख नहीं किया है।<sup>103</sup>

'जरीफ़' ने लगभग डायि दर्जन नाटक उर्दू में लिखे, जिनमें प्रमुख हैं—'चाँदबीबी', 'बुलबुले बीनार', 'शीरी-फरहाद', 'लैला-मजनून', 'छैलबटाऊ', 'चतुरा बकावली', 'अलीबाबा', 'नोरये इस्क', 'बदरे-मुनीर', 'इशरतसभा', 'खुदाबाद', 'खुदादोस्त', 'हानिमताई', 'लाल-गोहर', 'नामिर-हुमायूँ' आदि।

'मुराद' ने 'खुरसीदे जरनिगार',<sup>104</sup> 'अन्दावीन', 'हार-जीत', 'घूपछीह', 'काली नागिन', 'अलीबाबा चालीस चोर', 'नकाश मुलमानी', 'अस्तरे हिन्द', 'रोहिणी', 'लाल-गोहर', 'कल्प चिराग', 'बुलबुले बीनार' आदि १६ नाटकों, नजीर ने 'सत्य हरिश्चन्द्र अथवा तमाशा यदिशे तक्दीर' (१८९०-९१ ई०), 'नई चन्द्रावली लासानी अथवा गुलशन पाकदामनी' (१८९६ ई०), 'माहीगीर', 'बुलबुल', 'इन्दरसभा', 'शाकुन्तला'<sup>105</sup> (१८९९ ई० या पूर्व) और ओलाव-अली ने 'गुलरजरीना'<sup>106</sup> नाटकों का प्रणयन किया।

'तालिब', 'हथ' और 'अहसन' में से प्रथम दो नाटककारों ने उर्दू-हिन्दी, दोनों भाषाओं में नाटक लिखे, जबकि 'अहसन' के नाटकों की भाषा उर्दू-बहुल होते हुए भी इस अनुमान में तौई सन्देह नहीं दीखता कि उनकी बाह्य रूपरेखा हिन्दी-नाटकों की है। 'तालिब' मुख्य रूप से हिन्दी के नाटककार थे और युग की आवश्यकता की पूर्ति के लिये उर्दू के भी नाटक लिखे, जबकि इसके विपरीत 'हथ' मूलतः उर्दू नाटककार थे और युग के साथ

चलने की आकांक्षा को लेकर हिन्दी के नाटक लिखने में हाथ लगाया तथा हिन्दी के भी नाटककार बन गये। उनकी लेखनी में ओज, प्रवाह और माधुर्य है, जिसके द्वारा 'हृथ' ने अपने विचारों, कल्पनाओं तथा नवीन उद्भावनाओं को नाटक का जामा पहनाने में अद्भुत सफलता प्राप्त की है। 'वेताव' भी 'हृथ' और 'अहसन' को 'स्टेज के दो काबिल नाटकनदीस' मानते थे।<sup>१९</sup> आगा 'हृथ' ने 'वेताव' के प्रथम लिखित नाटक 'हुस्नेफरम' (१९०२ ई०, प्र०) पर अपनी सम्मति भी लिख कर दी थी।<sup>२०</sup>

नाटक के क्षेत्र में 'अहसन' आगा 'हृथ' से ज्येष्ठ थे और 'हृथ' उनका बहुत अदब करते थे।

(१) मु० विनायक प्रसाद 'तालिब' (१८४५-१९१९ ई०)—विक्टोरिया नाटक मंडली, बम्बई के नाटककार मुत्ती विनायक प्रसाद 'तालिब' बाराणसी के रहने वाले थे और राजस्थान के भू० पू० राज्यपाल डॉ० सम्पूर्णानन्द के निवृत्त सम्बन्धी थे।

उनका जन्म बनारस के कानूनगो मु० रोनेक लाल के यहाँ सन् १८४५ ई० में हुआ था। सन् १८६९ में उनकी स्कूली शिक्षा समाप्त हो गई। सन् १८८१ में भुवनारी की परीक्षा उत्तीर्ण की, किन्तु बाद में उन्होंने कलकत्ते में डाकघर में नौकरी कर ली। वही उन्हें नाटक लिखने की प्रेरणा मिली और वे नाटक लिखने लगे। सन् १८८४ में विक्टोरिया नाटक मंडली द्वारा उनका नाटक 'सत्य हरिश्चन्द्र' सेला गया। तभी से वे इस मंडली के विधिवत् नाटककार बन गये और सन् १९११ तक वहीं बने रहे। वे मंडली के साथ बर्मा, सिंगापुर और जावा तक गये थे। सन् १९११ में वे बनारस लौट आए, जहाँ १० नवम्बर, १९१९ को उनकी मृत्यु हो गई।<sup>२१</sup> 'तालिब' ने सगीतको (अपेराओ)—सहित प्राय १० नाटक लिखे।

उनके हिन्दी के मौलिक नाटक हैं—'सत्य हरिश्चन्द्र' (१८८४ ई०), 'नल-दमन उर्फ नल-रमयन्ती' (१८८४ ई०), 'गोपीचन्द्र', 'रामायण', 'विजय-विलाम' और 'कनकतारा'।

सत्य हरिश्चन्द्र रचना-काल की दृष्टि से 'तालिब' का 'सत्य हरिश्चन्द्र' रणछोडभाई उदयराम के 'हरिश्चन्द्र नाटक' (१८७० ई०), मनमोहन बसु के 'हरिश्चन्द्र' (१८७४ ई०) तथा भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के 'सत्य हरिश्चन्द्र' (१८७५ ई०) की अपेक्षा एक परवर्ती रचना है। रणछोडभाई का 'हरिश्चन्द्र नाटक' मूल तमिल नाटक के अंग्रेजी अनुवाद का गुजराती अनुवाद है। मनमोहन बसु और भारतेन्दु के नाटकों के कथानकों और पात्रों के नामकरण में बहुत कुछ साम्य है, किन्तु 'तालिब' ने मूल कथानक में कुछ परिवर्तन किये हैं, यथा विश्वामित्र की प्रेरणा से इन्द्र-सभा की अप्सरा का बेइया बन कर हरिश्चन्द्र की राजसभा में आकर नृत्य कर प्रणय-निवेदन करना तथा राजकुमार और मिहामन माँगना, विश्वामित्र के शिष्य नक्षत्र का आविर्भाव कर हास्य का विधान, जगली जातवरो का उत्पात और हरिश्चन्द्र द्वारा उनका वध किये जाने पर विश्वामित्र द्वारा फटकार, रानी तारामती के ऊपर चोरी और हास्या के अभिप्राय में हरिश्चन्द्र को उसके वध की आज्ञा और शिव का आकर हरिश्चन्द्र को कुल्हाड़ी चलाते से रोकना आदि। नाटक में हरिश्चन्द्र की रानी का नाम तारामती बताया गया है, जो मनमोहन और भारतेन्दु के नाटकों में सौम्या बन कर आई है। नाटक के अन्त में शिव, इन्द्र, नक्षिष्ठ और विश्वामित्र आते हैं, तथा शिव मृत रोहित और राजकुमार दोनों को पुनर्जीवित कर हरिश्चन्द्र को मुक्त पहिनाते हैं, जबकि भारतेन्दु के नाटक में महरायण रोहित को जीवनदाता देते और ब्रह्मलोक की प्राप्ति का आशीर्वाद देते हैं। दोनों नाटकों में विश्वामित्र हरिश्चन्द्र को उनका राज्य लौटा देते हैं।

पारसी नाट्य-विधान के अनुसार 'सत्य हरिश्चन्द्र' तीन अंक का नाटक है और प्रत्येक अंक में क्रमशः पाँच, चार तथा सात 'सीन' हैं। प्रारम्भ में कोई पृथक् मण्डलान्तरण अथवा भूतचार-नटी का संवाद न होकर नाटक के अग्र-दृश्य में इन्द्र-सभा का विधान किया गया है, जिसमें सभी देवता और अप्सराएँ इन्द्र की स्तुति पाती हैं। यह 'कोरस' के ढंग का 'गमना' है। इन्द्रसभा के इस दृश्य का विधान भारतेन्दु के एतद्विषयक दृश्य के समान ही



निरर्थक है, क्योंकि सामाजिक के यह ज्ञान लेने पर कि हरिश्चन्द्र और तारामती की परीक्षा पूर्वापेक्षित है, उसका औत्पुन्य कम हो जाता है। 'तालिब' भी भारतेन्दु की भाँति तत्कालीन काशी नगरी के साथ गंगा का मध्मन्ध जोड़ कर काल-शेष के भागी बने हैं। हरिश्चन्द्र के समय में गंगा का अवतरण ही नहीं हुआ था।

नाटक की भाषा हिन्दी है, किन्तु उर्दू के चमन, दौलत दुनियाँ, रोशन, दरबार, गुलज़ार, गुलशन, आज-माइरा, रुक्क, बेजदव, परियाद जैसे बोलचाल के उर्दू के शब्दों का खुला प्रयोग यत्र-तत्र हुआ है। पात्रानुसार भाषा के विज्ञान के अनुसार ग्रामीणों से देहानी बोली तथा गुजराती बनिसे, भरतुं और बेंगाली द्वारा क्रमशः गुजराती, मराठी तथा बेंगला बोलवाई गई है।<sup>१४</sup> संवाद प्रायः तुकान हैं। गानों के अनिर्दिष्ट संवादों में यत्र-तत्र पद्य का प्रयोग हुआ है जो साधारण स्तर का है। कुछ स्थलों पर कवित्व के रूप में छन्दबद्ध पद्य भी आये हैं<sup>१५</sup>, जो वास्तव में कवित्वपूर्ण हैं। गद्य-संवाद भी कहीं-कहीं बहुत सुन्दर, अर्थपूर्ण एवं ओजपूर्ण हैं।<sup>१६</sup> कौमिक नाटक का अंग होकर ही आया है और सम्भवतः इसी के लिये विरवायित के शिष्य नक्षत्र और विदूषक मंगल मिश्र की अवतारणा की गई है। नक्षत्र द्वारा गाया गया हास्य-गीत 'मन मँल मिटे तन तेज बड़े, दे रंग भंग का लोटा' बहुत लोकप्रिय हुआ।

'सत्य हरिश्चन्द्र' में होरमसजी तानरा ने हरिश्चन्द्र की तथा मेरखानजी मेहता ( प्रारम्भ में अनृतसर की मित्र बुद्धि) ने तारामती की भूमिका की। तानरा के हरिश्चन्द्र को देख कर सामाजिकों की आँखें नींग उठी थीं। प्रारम्भ में रोहित की भूमिका मा० मोहन ने की, जिसे बाद में रत्नम सचीनवाला करते रहे। नक्षत्र के रूप में स्वयं वालीवाला मंच पर अवतरित होते थे।<sup>१७</sup>

उपपुस्तक नाटकों के अनिर्दिष्ट 'तालिब' ने कुछ उर्दू के नाटक भी लिखे हैं, यथा 'दिलेर-दिल दोर', 'लैली-निहार', 'खानदाने हामान', 'ताईये अजदानी', 'निगाहे गफ़लत', 'अबुलहसन-हारनरसीद' (१८८४ ई०), 'फतहजंग', 'रंगीन बकावली' आदि। इसके अनिर्दिष्ट 'तालिब' ने 'फमाना अजायब' (१८८४ ई० के पूर्व), 'जोर सामा' (१८८४ ई० के पूर्व), 'सगीत बकावली' आदि संगीतक (अनिरा) भी लिखे।

(२) मुशौ मेहदीहसन 'अहसन', लखनबी-न्यू अंकेज के नाटककार मु० मेहदीहसन 'अहसन' लखनऊ के निवासी थे। बयोबद्ध और कुशल नाटककार होने के नाते 'हथ' और 'बेताब' उनका बहुत सम्मान करते थे। पारसी रंगमंच पर उनकी कलम की धार थी। 'अहसन' ने आठ मौलिक नाटक लिखे—'चलनापुर्जा' (१९३५ ई०, प्र०), 'मूल मुलैया' (१९३५ ई०, प्र०), 'गरीब बदनाम', 'चन्दावली' (१८९५ ई० या पूर्व), 'दस्तावेज मुहब्बत' (१८९५ ई०), 'बकावली', 'जहरे हरक' और 'मुहब्बत का फल'। 'अहसन' का 'दिलफरोज' (१९०० ई०) दोस्तदियर-मचेंट आफ बेनिस का, 'खूने नाटक उर्फ़ मारे आली' (१८९८ ई०) 'हैमलेट' का तथा 'बज्जे फानी उर्फ़ फीरोज-गुलनार' (१८९८ ई०) 'रोमियो-जूलियट' का छायानुवाद है।

चलता पुर्जा . नाटक मंगलाचरण और प्रस्तावना से प्रारम्भ होता है, जो मूल नाटक से पृथक् है। मंगलाचरण के अन्तर्गत फ़रिश्ते हिन्दी में ईश्वर की प्रार्थना करते हैं—'तूही दीनानाय, निरंजन, दुःख-मंजन, निराकार सब संसार में' और बाद में दो फ़रिश्ते-फ़रिश्ता-अमल और फ़रिश्ता-अमल नाटक की विषय-वस्तु और कथानक पर प्रकाश डालते हैं। इस प्रकार वास्तवः सत्त्व नाट्य-मदति का अनुकरण किया गया है, किन्तु अक-विभाजन पाश्चात्य नाट्य-मदति के अनुसार दृश्यों में किया गया है। नाटक में तीन अंक हैं और प्रथम अंक में सात, द्वितीय अंक में ग्यारह तथा तृतीय अंक में चार दृश्य हैं।

नाटक के संवादों में गद्य अधिक, पद्य कम है। नाटक के पात्र प्रायः सभी मुसलमान हैं, अतः उनकी संस्कृति और भाषा की दृष्टि में रख कर उर्दू के शब्दों का बहुतायत से प्रयोग हुआ है, किन्तु नाटक की भाषा बृहद स्पष्टों को छोड़ सर्वत्र प्रायः सरल हिन्दी या सरल उर्दू कही जा सकती है। अनेक गीत हिन्दी में ही हैं, यथा प्रस्तावना

के अन्त का गाना (पृ० ५), प्रथम अंक के तीसरे दृश्य में नजमा का गाना (पृ० २२), और पाँचवें दृश्य में शुगूफा की महेलियों का गाना (पृ० ३६), दूसरे अंक के चौथे दृश्य के प्रारम्भ में मनीजा का गाना (पृ० ८१) और अन्त में मनीजा तथा उसकी सहेलियों का गाना (पृ० ८३) आदि । द्वितीय अंक के छोटे दृश्य के प्रारम्भ में एक गीत पंजाबी में भी दिया गया है ।

कॉमिक नाटक का अग्रभूत होकर आया है । सिकन्दर साँ की पत्नी अछूती के दूसरे पति और नाजिम की पत्नी शुगूफा के विवाह को लेकर हास्य की सृष्टि की गई है । नाटक सुखात है ।

‘चलता पुर्जा’ में तरकालीन अनेक नाटककारों, यथा हुसैन मियाँ जरीफ, आगा ‘हथ’, नारायण प्रसाद ‘बैताल’, ‘आरजू’ आदि के लगभग दो दर्ज़न नाटकों के नामों का श्लेषात्मक प्रयोग किया है । “अपने भी कई नाटकों का उल्लेख उसमें किया है । ‘जरीफ’ के ‘अलीबाबा’ और ‘खुदाबाद’ का, ‘हथ’ के ‘खुवमूरत बला’, ‘झावे हस्ती’, ‘बछूता बामन’, ‘असीरे हिंस’ तथा ‘शहीदे नाज’ का, ‘बैताल’ के ‘कत्तीदी’ (जो गुजराती के ‘दुरगी दुनिया’ का अनुवाद है), ‘भमूत’, ‘मीठा जहर’ और ‘जहरी माँप’ का, और मु० ‘आरजू’ के ‘खूने नाहक’ का उल्लेख इस बात का प्रमाण है कि उपर्युक्त सभी नाटक ‘चलता पुर्जा’ के लेखन के पूर्व ही लिखे और खेले जा चुके थे । ‘अहसन’ ने इसी क्रम में अपने ‘चलता पुर्जा’ के अतिरिक्त जिन अन्य नाटकों का उल्लेख किया है, वे हैं : ‘बन्दाबली’, ‘दिल-फरोश’, ‘भूल भूलैया’, ‘शरीफ बदमाश’ और ‘बकावली’ । इससे यह सिद्ध होता है कि ‘चलता पुर्जा’ ‘बन्दाबली’ आदि पूर्वोक्त नाटकों से बाद की रचना है । इसके अतिरिक्त दो गुजराती नाटकों के नाम भी आये हैं—‘बाग़े-बहिष्ण’ और ‘दुरगी दुनिया’, जिनके लेखक थे पारसी नाटककार बमनजी कावराजी ।

कहते हैं कि यह किसी गुजराती उपन्यास से लिये गये कथानक का नाट्य-रूपांतर है ।

भूल-भूलैया ‘चलता पुर्जा’ के विपरीत इस नाटक का मंगलाचरण नाटक की नायिका दिलारा द्वारा ईश्वर-प्रार्थना के रूप में नाटक का अग्रभूत बनाकर रखा गया है—‘प्यारा नाम निरजन, रख तू पत सुल्तान जगत-कवार, सकल राजन वरनत घन-घन । कोई प्रस्तावना नहीं है और नाटक प्रार्थना के बाद तत्काल प्रारम्भ हो जाता है । यह चार अंकों का नाटक है और प्रत्येक अंक में क्रमशः पाँच, सात, बारह तथा तीन ‘सीत’ हैं । प्रथम अंक का पाँचवाँ ‘सीत’ केवल मात्र एक दृश्य-विधान है, जिसमें दरिया के पुल पर से दृष्टि और घन-गर्जन के बीच गुजरने वाली रेल गाड़ी, बिजली गिरने से पुल के टूटने पर, नदी में गिरती दिखाई गई है । यही रेल-दुर्घटना ‘भूलभूलैया’ की नायिका दिलारा और उसके भाई जाफर को एक-दूसरे से अलग कर, आतियों और भूलभूलैया की सृष्टि करती है । फलतः दिलारा हकीम जफर के रूप में रह कर नवाब जमील के साथ और जाफर, हकीम जफर के मूल-भ्रातृ के कारण, शाहजादी जमीला के साथ दाम्पत्य-मूत्र में बँध जाते हैं और अन्त में दिलारा तथा जाफर भी एक-दूसरे को पा जाते हैं । इस पर ‘क्वैमगियर’ के कॉमेडी आफ़ एरर्स नाटक का प्रभाव है, किन्तु बहुत सीधा । ‘अहसन’ ने इस प्रभाव को अपने ढंग से ग्रहण कर अपनी कल्पना से चार भाँद लमा दिये हैं ।

‘चलता पुर्जा’ के विपरीत ‘भूलभूलैया’ में गद्य-पद्य दोनों काफी मात्रा में हैं और दिलारा तथा नवाबज मील के संवाद प्रायः पद्य में हैं । यह पद्य-संवाद स्थूल-विशेषों पर काव्यपूर्ण, चुटीला तथा हासिर-जवाबी से भरा हुआ है, यथा—

“दिलारा—भगर हुजूर !

इश्क़ बह सोला है, जो दिल को जला देता है ।

न० जमील—हुस्न बह सब है, जो जलते को बुझा देता है ॥

दिलारा—इश्क़ बीमार का आजार बढ़ा देता है ।

न० जमील—हुस्न बीमारे-मुहब्बत को दबा देता है ॥” (पृ० ५३)

पावानुसार भाषा के सिद्धान्त के अनुसार रेलवे गार्ड और मारवाड़ी के सम्वाद में आधुनिक शिक्षितों और मोरों की साहवी बोली का प्रयोग किया गया है। अंग्रेज द्वारा अंग्रेजी बोलवाई गई है। कूली मराठी का गीत गाता है (पृ० ११)। सामान्यतः मुसलमान पात्रों की भाषा उर्दू है, किन्तु वे यदा-कदा उर्दू के अतिरिक्त हिन्दी में भी गाने गाते हैं।<sup>१४</sup> चौथे अंक के तीसरे सीन में भाट-बैथी जमील के मुसाहिब अब्दुल करीम द्वारा हिन्दी कवित्त और सर्वे भी कहे गये हैं।<sup>१५</sup> तुलान्त सम्वाद की शरमा है। अब्दुल करीम और उनकी बदचलन पत्नी बफादार के संवादों द्वारा विनोद और वाक्-चातुर्य का सृजन किया गया है। कॉमिक को कथानक का अंगभूत बना कर रखा गया है। नाटक सुखान्त है।

‘भूलभुलैया’ का अभिनय न्यू अल्फ्रेड द्वारा किया गया, जो डॉ० विद्यावती नन्ध के अनुसार तीन वर्ष तक चलता रहा। इसके दो प्रमुख आकर्षण थे। पहला आकर्षण था— मन पर पट्टी पर चलती छोटी ट्रेन का प्रदर्शन तथा दूसरा आकर्षण था—सोराबजी ओषा द्वारा अब्दुल करीम की भूमिका।<sup>१६</sup>

शरीफ बदमाश ‘शरीफ बदमाश’ में ‘अहसन’ ने एक नया प्रयोग किया है और ‘हम्देबारी’ को भी हिन्दी गाने के रूप में ही रखा गया है तथा प्रस्तावना ‘प्रोलोक’ (‘प्रोलॉग’) द्वारा पद्य में प्रस्तुत की गई है। हम्देबारी का गाना— ‘लाज-शरम रख ले प्रभु जो मोरी’ रामस्वरान द्वारा गाया जाना है और ‘प्रोलोक’ के गाने में राघवेश्यामी ‘रामायण’ के छन्दों और तर्जों का प्रयोग किया गया है। प्रोलोक अपने गाने में नाटक की कथा पर प्रकाश डालते हुए बुद्धियों के प्रतिफलन तथा दृढ़ की अनिवार्यता का प्रतिपादन करते हुए कहता है—‘इस सेन में बीज जो बोयेगा, वैसा ही वह फल पायेगा’ (पृ० ३)। दुष्कर्म पर सत्कर्म और सत्य की विजय के साथ पार्योना और नी-चाद के निन्दा के साथ नाटक को सुखान्त बना दिया गया है।

तीन ‘बावों’ (अंकों) के इस नाटक में प्रत्येक ‘बाव’ में क्रमशः बारह, पाँच तथा एक ‘सीन’ है।

‘शरीफ बादमाश’ के सम्वादों की भाषा सरल हिन्दी या उर्दू है। इसमें लम्बे स्वगत भी आये हैं, यथा फौलाद का आत्म-चिंतन एवं परचात्ताप (बाव पहला, सीन पाँचवाँ, पृ० १६ से १८ तक पूरा सीन) एवं शारारतवेग की हुस्नपरस्ती और बुझाने में किसी सुन्दरी से विवाह की लालसा (बाव दूसरा, सीन दूसरा, पृ० ७९-८०, पूरा दृश्य)। सम्वाद गद्य-पद्य-मिश्रित हैं। हिन्दी शायरी की बहुलता है। दूसरे बाव के चौथे सीन में रामस्वरान द्वारा एक पंजाबी गीत भी गवाया गया है। एकाध स्थल पर, विशेषकर कॉमिक दृश्य के बीच ‘बोसे’ और ‘गले मिलने’ की व्यवस्था से नाटक में बदलीलता को कुछ प्रयय मिला है (पृ० १०१-१०२)। कॉमिक नाटक का अंगभूत होकर ही आया है।

(३) मुग़ली मुहम्मदसाह आगा ‘हथ’, काश्मीरी (१८७९-१९३५ ई०)—उर्दू, हिन्दी, बंगला, मराठी तथा अंग्रेजी जानने वाले बहुभाषाविद् मुहम्मदसाह आगा ‘हथ’ का जन्म ४ अप्रैल, १८७९ को बनारस में हुआ था। उनके पिता गनीसाह आगा सन् १८६८ में शाल-दुगाली का अपना घन्चा लेकर काश्मीर से बनारस में आ बसे थे। ‘हथ’ को बचपन से ही शायरी करने, नाटक देखने और लिखने का शौक लग गया। सन् १८९७ में उन्होंने अपना प्रथम नाटक ‘आफतावे मुहम्मत’ ‘अहसन’ के ‘बन्दाबली’ नाटक के अनुकरण पर लिखा था।<sup>१७</sup> सन् १८९९ में आगा ‘हथ’ ने बम्बई जाकर भारतीय अल्फ्रेड नाटक मंडली में तीस रुपये मासिक पर नाटककार की नौकरी कर ली। ‘भारती अल्फ्रेड’ ने उनका प्रथम नाटक ‘भुरीदे शक’ (१८९९ ई०) प्रस्तुत किया<sup>१८</sup> और ‘असीरे हिंस’ (१९०५ ई०) और ‘खुवसूरत बला’ (१९०७ ई०) तक आते-आते ‘हथ’ नाटककार के रूप में लोकप्रिय हो गये ‘हथ’ के भानजे अब्दुल कदूस ‘नरंग’ ने ‘असीरे हिंस’ का मंचन-काल १९०३ ई० या पूर्व बताया है।

कलकत्ते में मादन धियेटर्स की स्थापना (१९१७ ई०) के कुछ काल बाद आगा 'हथ' भी कलकत्ते आ गये और उनका वेतन बढ़ते-बढ़ते १०००) रु० मासिक तक पहुँच गया । उन्होंने मादन धियेटर्स के लिये 'दिल की प्यास', 'धर्मी बालक या गरीब की दुनिया', 'मधुर मुरली', 'वनदेवी' आदि नाटक लिखे । 'मधुर मुरली' लिखने के बाद 'हथ' कांग्रेस में सम्मिलित हो गये और उसके बाद 'भारतीय बालक' की रचना की थी, जिसमें राष्ट्रीयता के स्वर मुखरित हुए हैं । कांग्रेस में आकर (१९२१ ई०) वे चूड़ीदार पायजामा, सहर का कुर्ता और गाँधी टोपी पहनने लगे थे ।

'हथ' ने लाहौर में शेक्सपियर नाटक मंडली सन् १९१३ में बनाई, जो कई नयरो की यात्रा के बाद अमृतसर में १९१८ ई० में टूट गई । इसके पूर्व 'हथ' ने ग्रेट अल्फ्रेड नाटक मंडली की स्थापना की थी, किन्तु इस कार्य में भी उन्हें सफलता न मिली । फलतः उन्होंने नाटककार ही बने रहने का निश्चय किया ।<sup>११५</sup> १० रावेस्थाम कथा-वाचक के अनुसार वे बड़े मनमोजी और सचलि थे, अतः उन्होंने आजीवन विवाह नहीं किया ।<sup>११६</sup> 'नैरय' का वयन है कि 'हथ' की धर्मपत्नी थी, जिनका सन् १९१८ में देहान्त हो गया था । यद्यपि उनकी एकमात्र सन्तान नादिराहा की संशय में ही मृत्यु हो गई थी, किन्तु पत्नी की मृत्यु के बाद 'हथ' ने दूसरा विवाह नहीं किया ।

'हथ' ने अपने अन्तिम समय में फिल्मों के लिये भी कुछ मिने-नाटक लिखे । उन्होंने हथ पिक्चर्स के नाम से अपनी एक फिल्म कम्पनी भी बनाई थी, जिसके लिये उन्होंने 'भीष्म प्रतिज्ञा' नाटक लिखा था, किन्तु सन् १९३५ में मृत्यु हो जाने से 'हथ' उनकी पूर्ति पूर्ण न कर सके ।<sup>११७</sup>

'अहसन' के नाटकों का बाह्य रूप हिन्दी नाटकों-जैसा है, किन्तु आगा 'हथ' ने पूर्ण-रूपेण कई हिन्दी नाटक लिखे । उनके मौलिक हिन्दी नाटक हैं - 'सीता वनवास' (पूर्वार्ध, १९२८ ई०), 'दिल की प्यास' (१९२८ ई०), 'धर्मी बालक या गरीब की दुनिया' (१९२९ ई०), 'भारतीय बालक' (१९२९ ई०), 'भीष्म - प्रतिज्ञा', 'मधुर-मुरली', 'गंगावतरण', 'वनदेवी' तथा 'श्वणकुमार' । 'हथ' का एक और हिन्दी नाटक है - 'भक्त सूरदास', जो उनकी मौलिक कृति नहीं है ।

सीता-वनवास (पूर्वार्ध) - 'सीता वनवास' के सह-लेखक हैं - आगा 'हथ' तथा 'वैताव' । आगा 'हथ' ने नाटक का पूर्वार्ध और 'वैताव' ने उसका उत्तरार्ध लिखा है । 'हथ' ने इसका पूर्वार्ध महाराजा चरखारी के यहाँ रह कर लिखा था । दोनों भागों को इस खूबी के साथ जोड़ा गया है कि जोड़ का कहीं पता नहीं चलता ।

नाटक किसी मंगलाचरण अथवा प्रस्तावना के बिना ही प्रारम्भ हो जाता है, जो विकास की दृष्टि से पारसी-हिन्दी नाट्य-कला में एक भोड़ उपस्थित करता है । यह सन् १९२८-२९ या इसके बाद की रचना है । नाटक तीन अंक का है और प्रत्येक अंक में क्रमशः सात, छ और तीन दृश्य हैं ।

'सीता वनवास' की भाषा मूढ़ हिन्दी है और सम्वाद गद्य-मध्य मिश्रित हैं, किन्तु पद्य अपेक्षाकृत कम है । कहीं-कहीं पद्य बहुत भावपूर्ण एवं सरस बन पड़ा है ।<sup>११८</sup> गद्य सम्वाद भी इतने सरस, भावपूर्ण और कल्पना-प्रवण हैं कि उन्हें गद्य में कविता कहा जा सकता है ।<sup>११९</sup> सम्भवतः इसी बात को दृष्टि में रख कर प्रेमशंकर 'नरसी' ने यह मत व्यक्त किया था कि यदि 'मजुमीरी' के लिये किसी नाटक को पढ़ना हो, तो 'सीता वनवास' को पढ़ना चाहिए ।<sup>१२०</sup> 'सीता-वनवास' का अन्त द्विजेन्द्र-सीता के अन्त की भाँति प्रभावोत्पादक नहीं हो पाया है, जिसका कारण है-वैचित्र्य-प्रदर्शन की भावना । सीता के विलीन होने पर राम पृथ्वी में सीता की भीख माँगते रह जाते हैं, किन्तु अन्त में वास्तविकी की दृष्टि से सीता दूसरे लोक में धरती की ओर में दिखाई पड़ती है ।<sup>१२१</sup> नाटक दुःखान्त है । इस नाटक में कोई वैमिश्रिक नहीं ।

दिल की प्यास<sup>१२२</sup> मद्य-पान और स्त्री-स्वातन्त्र्य के दुष्परिणामों को चित्रित करने वाला यह त्रियकी नाटक 'हथ' का एक सतत नाटक है । प्रत्येक अंक में क्रमशः सात, नौ और छ दृश्य हैं । नाटक की भाषा साफ-सुथरी,

भंजी हुई दृढ़ हिन्दी है और सम्बाद स्थल-स्थल पर अत्यन्त भावुकतापूर्ण एवं जलकृत हो उठे हैं। हृदय के रोप और शोभ को व्यक्त करने के लिये छोटे-छोटे वाक्यों और वर्णपूर्ण, सबल तथा उद्देगवाहक शब्दों का प्रयोग किया गया है। तीसरे अङ्क के प्रथम दृश्य में नायिका कृष्णा द्वारा अपने पुत्र की मृत्यु पर डॉ० गणेश की भर्त्सना उसके परितप्त और पीडित हृदय को खोल कर रख देती है। नाटक की कहानी का निचोड़ कृष्णा की दासी शकरी के उन शब्दों में आ जाता है, जो वह कृष्णा की सपत्नी मनोरमा को अपने पालिक मदनमोहन के आदेशों का पालन कर घर से बाहर निकालते हुए कहती है :

शकरी—मुनो, इस घर में तीन प्यासे थे—तुम्हें इनकी दोलत की प्यास थी, इन्हें फैशन की और इस देवी को पति-भक्ति की। तीनों के दिल की प्यास आज बुझ गई — तुम्हारी प्यास धिक्कार के घूँट से, इनकी प्यास पछतावे के आँसुओं से और इस देवी के दिल की प्यास पति-मिलन के जम्बू से। जाओ, निकलो ...'

'दिल की प्यास' में कौमिक एक स्वतन्त्र उप-कथा के रूप में आया है और उसमें शिक्षिता युवती कमला के साथ छल द्वारा नायक राजालाल का विवाह करा कर शिक्षा का उपहास कर कमला का मान-मर्दन किया गया है।

इस नाटक की जहाँगीरजी मादन और सोराबजी केरेबाना के निर्देशन में भारत लक्ष्मी प्रोडक्शन्स ने फिल्म भी बनाई थी, जिसमें सोराबजी ने नायक की भूमिका तथा नायिका और जलनायिका की भूमिकाएँ क्रमशः कु० कज्जन और कु० पेरोन्स कूपर ने की थी।<sup>३३</sup>

धर्मी बालक या गरीब की दुनिया तथा भारतीय बालक : इस काल में कई 'बालक' नाम के नाटक लिखे गये, जो एक ही नाटककार द्वारा लिखित न होने पर भी एक ही शृङ्खला में लिखे गये प्रतीत होते हैं। इस शृङ्खला के प्रथम दो नाटक थे—मुन्शी 'नल' द्वारा लिखित 'बीर बालक' (१९३१ ई०) और 'प्रेमी बालक' तथा आगा 'ह्यू' के 'धर्मी बालक' तथा 'भारतीय बालक'।<sup>३४</sup> मुन्शी 'दिल' को 'विद्यार्थी बालक' लिखने को दिया गया, किन्तु इसी बीच इन नाटकों को सेलने वाली फोरबियन नाटक बंडली सन् १९३५ ई० में बन्द हो गई। 'धर्मी बालक' के लिये मडली ने अमेरिका से सीन भेगाये थे। 'बीर बालक' के लिये अमेरिका से विद्युत्-चालित परिक्रामी रगमंथ भी भेगवाया गया था।<sup>३५</sup>

इन नाटकों का नामकरण सम्भवतः सेवा समिति के दो सदस्य-बालको-सोना और रुपा के कर्त्तव्य-ज्ञान, सेवा-परायणता और पर-बुद्धिकातरता के आधार पर ही रखा गया है, यद्यपि मुख्य कथा मूचाल और श्यामलाल नामक दो बदमाशों के विविध कारनामों के चारों ओर घूमती है। 'धर्मी बालक' में श्यामलाल पकड़ा जाता है और उसे जेल हो जाती है, किन्तु 'भारतीय बालक' में श्यामलाल को जेल से छूटने पर पुनः नई घटनाएँ मूचाल के साहचर्य और परामर्श से घटने लगती हैं, किन्तु उक्त बालकों के प्रयास से इस बार श्यामलाल और मूचाल दोनों पकड़ लिये जाते हैं। इस प्रकार 'भारतीय बालक' 'धर्मी बालक' का पूरक अथवा उत्तराढ़ बन जाता है।

दोनों नाटकों में कोई पद्य नहीं है। हाँ, कुछ गीत अवश्य हैं। सम्बाद भाववेग, ओज और अलंकरण से युक्त हैं। 'भारतीय बालक' के दूसरे अंक में सेठ रूपचन्द्र और देश्या फूलकुमारी का सम्बाद पठनीय है।

रूपचन्द्र—मुन्दरी, साँप फन से, बिच्छू डक से, सिपाही तलवार से, आयर कलम से, फरेबी छल से, जुआरी दाँव से फतेह पाता है, लेकिन मैं तुम्हारे बालेखान<sup>३६</sup> से अपनी कोठी तक रुपये की सड़क बनवा दूँगा, उसी पर से ले जाऊँगा। अब तो चलोगी ?

फूलकुमारी—(मुस्करा कर) महाशय, देश्या सिर की चोटी से पाँव की एंडी तक एक खोला है। बेवकूफ, घोखे को घोमा देने आया है।<sup>३७</sup>

दोनों नाटकों में कौमिक अलग में आया है। 'भारतीय बालक' में देश-प्रेम के स्वर भी सुनाई पड़ते हैं :

‘भारत ही वह डाली है, जिस डाली में तुम फूले ।

कली से जिसने फूल किया, उस भारत को बयो भूले ॥’

**भीष्म-प्रतिज्ञा** ‘भीष्म-प्रतिज्ञा’ आगा ‘हृथ’ का अन्तिम नाटक है । यह उनकी मृत्यु से कुछ ही पहले लिखा गया था । ‘नैरंग’ के अनुसार यह नाटक सन् १९२५ में लिखा गया था । नाटक की भाषा शुद्ध हिन्दी है, किन्तु कई स्थलों पर भाषा में व्याकरण-दोष भी पाया जाता है, यथा ‘तुम्हारी हठ के जग हो’ (पृ० ५), ‘देवताओं के जीवन-पुस्तक में’ (पृ० ५) आदि । एक स्थल पर हिन्दी शब्द का उर्दू बहुवचन बनाया गया है, यथा असरूप के लिये ‘असरूपान’ (पृ० ४) । इसके अतिरिक्त हिन्दी प्रतिलिपिकार की असावधानी से हिन्दी शब्दों के उर्दू में असुद्ध उच्चारण जगों के स्थो आ गये हैं, यथा आप के लिये ‘शराप’ (पृ० ६), पाषाणी के लिये ‘पाशानी’ (पृ० १०), प्रतिज्ञावद्ध के लिये ‘प्रतिज्ञा-बध’ (पृ० १३), विमर्जन के लिये ‘विमर्जन’ (पृ० १४), महामहोपाध्याय के लिये ‘महा महु उपादया’ (पृ० २४) आदि । कुल मिला कर सम्वादों में चुस्ती, भावविग्न, सरसता, विनोद और वाध्यत्व ‘हृथ’ के अन्य नाटकों की अपेक्षा इसमें अधिक है । कुछ सम्वादों को तो प्रमाद के सम्वादों की टक्कर में रखा जा सकता है ।<sup>१००</sup> यत्र-तत्र स्वागत का भी प्रयोग हुआ है । दान्तनु के विदूषक शिवदत्त द्वारा हास्य-विनोद के प्रयोग भी उपस्थित किये गये हैं ।

हिन्दी के इस नाटक में अक को ‘झाप’ और दूश्य को ‘सीन’ कहा गया है । दूखरे सीन के बाद तीनो ‘झापो’ में उसके पर्वाय ‘दूश्य’ का ही प्रयोग हुआ है । अन्यान्य पारसी-हिन्दी नाटकों की भाँति यह भी त्रिअंकी है और प्रथम झाप में सात, द्वितीय में छ तथा तृतीय में पाँच सीन या दूश्य हैं । प्रारम्भ ‘कोरस’ से होता है किन्तु कोई प्रस्तावना नहीं है ।

‘मधुर मुरली’, ‘मगावतरण’ और ‘श्वषणकुमार’ पौराणिक नाटक हैं । ‘बनदेवी’ एक स्वच्छन्दताधर्मी नाटक है, जिसमें क्षत्रिकन्या बनदेवी और राजकुमार के प्रेम और विवाह, राजकुमार की दूसरी पत्नी के पदग्रस्य से बनदेवी के निष्कासन, किन्तु अन्त में रहस्य खुलने पर बनदेवी को वापस बुला कर अपनाने की कथा वर्णित है ।

‘हृथ’ के अन्य दो हिन्दी नाटक हैं—‘विल्वमंगल चर्च भक्त सूरदास’ (१९१५ ई०) और ‘आँख का नशा’ (१९२४ ई०), किन्तु पहला एक गुजराती नाटक और दूसरा एक मराठी नाटक ‘एकच का प्याला’ का अनुवाद है ।

‘आँख का नशा’ का प्रयोग धर्मतल्ला-स्थित कोरथियन थियेटर में हुआ था, जिसमें मुहम्मद ईशाक तथा वादाभाई सरकारी ने क्रमशः बेनीप्रमाद तथा युगल की भूमिकाएँ अपने चरित्रों में डूब कर की । मिस शरीफा ने वेष्वा कामलता के चरित्र में प्राण फूँक दिये । हिन्दी-समीक्षक जनार्दन भट्ट ने मुहम्मद ईशाक के ‘उत्तम और स्वाभाविक पाठ’ तथा मिन शरीफा की ‘नाट्य-कला में प्रवीणता’ तथा ‘अरुणतम नाट्यकला-चोतक पाठ’ की भूरि-भूरि प्रशंसा की है ।<sup>१०१</sup> युगल की पत्नी सरोजनी की भूमिका प्रसिद्ध अभिनेता नर्मदाशंकर ने और माधव की भूमिका सुप्रसिद्ध कलाकार मा० मोहन ने की । मा० मोहन की भूमिका ‘निकृष्ट और अस्वाभाविक’ रही ।<sup>१०२</sup> इस नाटक को देखकर जनार्दन भट्ट ने कहा था—‘नाटक बुरा है, नाट्य है, मनुष्य के चरित्र का जीता-जागता उदाहरण है । उमका अभिनय देखकर निश्चय ही मेरी आँखों में नशा छा गया ।’<sup>१०३</sup>

‘हृथ’ ने उर्दू में भी जनेक मौलिक-अनूदित नाटक लिखे हैं । उर्दू के प्रमुख मौलिक नाटक हैं—‘खुबसूरत बला’ (१९०७ ई०), ‘यहूदी की लड़की’ (१९१३ ई०, खे०), ‘स्तन सोहराब’ (१९२९ ई०), ‘अच्छा दामन’ (१९३३ ई०), ‘हिन्दुस्तान’<sup>१०४</sup> (१९३३ ई०), ‘स्वावे हस्त’ (१९३६ ई० प्र०), ‘तुर्की हूर’ आदि और अनूदित नाटकों में प्रमुख हैं—‘मुदीदे शक’ (१८९९ ई०), ‘असीरे हिंस’ (१९०५ ई०), ‘संदे हवस’ (१९०६ ई०), ‘शहीदे नाज़’ (१९०६ ई०), ‘सफेद खून’ (१९०६ ई०) आदि । ये सभी अंग्रेजी के फ़मदा शेक्सपियर-‘ए बिट्स टेल’ थैरिडन-पिज़ारो,

नेक्नियर—'किंग जॉन', 'मेजर फार मेजर' तथा 'किंग लियर' के अनुवाद या रूपान्तर हैं ।

'यहूदी की लड़की' के आधार पर एक चलचित्र भी बन चुका है, जिसमें नवाब, कुन्दलाल सहगल तथा रतनबाई ने मुख्य भूमिकाएँ की थी । सहगल द्वारा गाई गई 'नुक्ताची है ग़मे दिल' शीर्षक 'मालिब'-रून ग़ज़ल तथा रतनबाई द्वारा गाया गया 'अपने मौला की मैं जोगन बनूँगी' शीर्षक गीत बहुत लोकप्रिय हुए ।<sup>111</sup>

'हथ' के उर्दू-नाटकों के सम्बन्ध में भी 'अहसन' के उर्दू-नाटकों के विषय में व्यक्त किए गये विचार चरितार्थ होते हैं । इन नाटकों में भी स्वतन्त्र रूप से अवयव प्रस्तावना या नाटक की मुख्य कथा के अंग के रूप में मंगलाचरण-हजेवारी प्रार्थना या गायन हिन्दी में रखा गया है और कुछ नाटकों में प्रस्तावना भी रखी गई है । नाटक के बीच-बीच में हिन्दी के गाने भी दिये गये हैं, परन्तु इस प्रकार के कुछ गानों के बीच उर्दू के एक-दो शेर भी झुमेड़ दिये गये हैं ।<sup>112</sup> पाश्चानुसार भाषा के सिद्धान्त के अनुसार इन नाटकों के पात्रों के प्रायः मुसलमान होने के कारण उनकी भाषा उर्दू-बहुल है ।

उपरोक्त मन की पुष्टि के लिये 'हथ' के मौलिक कवि उर्दू-नाटकों में ने प्रथम तीन का संक्षिप्त मूल्यांकन प्रस्तुत है ।

**ख़ुबसूरत बला :** यह उस काल के रंगमंच का लोकप्रिय नाटक रहा है ।<sup>113</sup> इसे देख कर रावेरपान कथा-वाचक को नाटक लिखने की प्रेरणा प्राप्त हुई ।<sup>114</sup> इन त्रिवक्त्री नाटक में पहले, दूसरे और तीसरे अंकों में क्रमशः आठ, तेरह और चार 'सीन' हैं । कौमिक अलग होते हुए भी मुख्य कथानक में मलगन-आ है । खैरमल्लाह और माशाअल्ला के सम्बादों द्वारा हास्य और विनोद की नृष्टि की गई है, किन्तु यह विनोद बड़ा चुटौला और सटीक है ।

'सहेली नं० १ - और छाती कंसी घड़-घड़ हो रही है ।

माशाअल्ला - हाँ, आज मुझे मालूम हुआ कि औरतो के सीने में दिल की जगह टाइमपीन हुआ करता है ।'  
(पृ० ५९)

+

+

+

'बाकटर - चलत, बिलकुल चलत । आदमी का दिल सीने में बाई तरफ रहता है ।

खैरसल्लाह - अजी, वह अगले जमाने में रहा करता था । अगर जब लार्ड कर्जन की हुकूमन से घबरा गया, तो दिल बाई तरफ से खिच कर दाहिनी तरफ को आ गया ।' (पृ० ५९)

न्यू अरन्ड के निर्देशक सोराबजी ओझा स्वयं खैरसल्लाह को भूमिका किया करने थे, जो सदैव अद्वितीय मानी जाती रही है ।<sup>115</sup>

'हथ' के सम्बादों के सभी गुण 'ख़ुबसूरत बला' के सम्बादों में भी पाये जाते हैं - चुस्ती, हाज़िरजवाबी, विनोद, व्यंग्य, कवित्व एवं अर्चकतन, ओज और भावोद्बेग । पन्नाबाई के आदर्श पर ताहेरा का चरित्र बलिदान, त्याग, स्वामिनिष्ठा, करुणा, ममता और स्नेह का प्रतीक बन गया है । इनमें कठोर, स्वायें को सर्वोपरि स्थान देने वाली, कुशक्तों में लिप्त, राज्य-लिप्ता से अर्जर सुन्दरी शम्मा को नाटककार ने 'ख़ुबसूरत बला' कहा है ।

नाटक के प्रारम्भ में नेकी का 'गायन' ही मंगलाचरण है और नेकी तथा बंदी के सम्बादों द्वारा प्रस्तावना का कार्य लिया गया है, जो नाटक से पृथक् रूप में रखी गई है । गायन हिन्दी में है और साथ ही नाटक के अन्य नई गाने भी हिन्दी में ही हैं । भाषा सरल उर्दू है, यद्यपि स्पष्ट-विशेषों पर मुताबक़्ता, माजमक़्दे, मक़दरत आदि जैने क्लिष्ट शब्द जबरन आये हैं ।

'ख़ुबसूरत बला' 'वाह्य प्रमाणों और अन्तःसूत्र के अनुसार १९०७ ई० के लगभग लिखा और रखा गया प्रतीत होता है । वाह्य प्रमाणों के अनुसार न्यू अरन्ड नाटक मंडली ने बरेली में ही सर्वप्रथम अपना नया नाटक

‘ध्रुवसुरत बला’ प्रस्तुत किया था और उस समय राधेश्याम कथावाचक अपनी कथाएँ कहने के सिलसिले में जयपुर गये हुए थे।<sup>१५</sup> राधेश्याम सम्भवतः लखनऊ-प्रवास (१९०६-७ ई०) के अनन्तर ही जयपुर गये होंगे। इस प्रकार नाटक का प्रथम अभिनय १९०७ ई० के अंत में अथवा १९०८ ई० के प्रारम्भ में किया गया होगा। अन्त मूय की दृष्टि से नाटक में लाइ कर्जन के दिल्ली-दरबार<sup>१६</sup> और निरकुश शासन<sup>१७</sup> का उल्लेख आया है। लाइ कर्जन का शासन-काल (१८९९-१९०५ ई०) बग-भग और राष्ट्रीय भावना के दमन के लिये प्रसिद्ध रहा है। सन् १९०३ में दिल्ली दरबार भी हुआ था।<sup>१८</sup> इसमें भी हमारे उक्त अनुमान की पुष्टि होती है। ‘नैरम’ ने इसका मंचन १९०९ ई० में हुआ बताया है।

हवाबे हस्तों नाटक में हथियारी हिन्दी-उर्दू-मिश्रित गाने से प्रारम्भ होती है, जो नाटक का ही एक अंग है। इसमें उर्दू का एक मोर हिन्दी की अन्तिम पंक्ति के पूर्व आया है। इस पद्धति पर नाटक में अन्धन भी कई गाने आये हैं।<sup>१९</sup> हिन्दी के तो अनेक गाने हैं और कुछ बोहो भी हिन्दी के हैं, जो बहुत कवित्वपूर्ण हैं, गया—

‘रजिया— पंखना हो तो उड़ सकूँ और वेपस उड़ा न जाय।

विधवा ऐसी बात कर कि पैसेन देय लगाय ॥’ (पृ० ८५)

दूसरे ‘बाबू’ के ग्यारहवें ‘सीन’ में हिन्दी के कई गानों के साथ हिन्दी के कई संवाद भी आये हैं। शेष नाटक की सारा सरल चलती उर्दू है। सवाद में तुकान्त मिलाने की ओर प्रवृत्ति अधिक है।<sup>२०</sup>

तीन ‘बाबू’ के इस नाटक में पहले बाबू में सात, दूसरे में ग्यारह और तीसरे में सात सीन हैं। पहले बाबू का चौथा सीन केवल मात्र एक मूक घटना का मूक क्रियान्वयन प्रदर्शित करता है।

सीलत खाँ की प्रेमिका अम्बासी के स्वप्न-दर्शन<sup>२१</sup> और निद्रा-भ्रमण<sup>२२</sup> द्वारा उससे अन्तर्द्वन्द्व और पश्चात्ताप द्वारा उसके अन्तर्मन की अच्छी-दोखी दिखाई गई है। अंत में वह आत्महत्या कर लेती है। नाटक में गुनाहों और बर्तों पर नेकी की विजय प्रदर्शित की गई है। कामिक में कबीरता, उसकी पत्नी मरियम और तोकर मुन्गू को लेकर हास्योत्पादन की चेष्टा भी गई है।

अछूता दामन नाटक पृथक् मणलाचरण से प्रारम्भ होता है, जो सहेलियों द्वारा ‘प्रायन’ के रूप में हिन्दी में गाया जाता है। ‘अछूता दामन’ में भी कई हिन्दी के गीत हैं, किन्तु अन्य नाटकों की अपेक्षा कम। एक गीत फारसी का भी है।<sup>२३</sup> कामिक नाटक के अंत के रूप में आया है।

‘अछूता दामन’ में भी अन्य नाटकों की ही भाँति अन्त पर सत् की विजय अंकित की गई है। अन्तर्धानी अन्त में हमारे अंक के अन्त में ही पुलिस द्वारा उस समय गिरफ्तार कर लिया जाता है, जबकि वह अन्तर्वरी को पिस्तौल मारना ही चाहता है।

नाटक में सिनेमा और नाटक के द्वन्द्व<sup>२४</sup> के उल्लेख से ऐसा अनुमान है कि यह सन् १९३०-३१ के लग-भग लिखा गया होगा, क्योंकि इस समय तक सबाहू चित्र नाटक की प्रतियोगिता में आ सदा हुआ था और अधिकांश प्रमुख नाटक मंडलियाँ विघटन और पतन के कमार पर पहुँच चुकी थी। ‘अछूता दामन’ न्यू थैट्रेट द्वारा खेला गया था, जो सन् १९३२ ई० में बंद हुई थी, अतः यह निश्चित है कि यह नाटक मंडली के बन्द होने के पूर्व ही लिखा गया होगा। ‘अछूता दामन’ के ‘चलता पुर्ज’ (१९३५ ई०, प्र०) में ‘हथ’ के अन्य नाटकों के साथ ‘अछूता दामन’ का भी उल्लेख आया है।<sup>२५</sup> इससे भी यह सिद्ध होता है कि उक्त नाटक सन् १९३५ ई० के पूर्व ही लिखा जा चुका था और इससे भी हमारे उक्त मत की पुष्टि होती है। ‘नैरम’ ने इस नाटक का रचना-काल १९१० ई० बताया है, जो उक्त अन्तर्साक्षि से प्रमाणित और पुष्ट नहीं होता। उनके अनुसार ग्रेट थैट्रेट थियेट्रिकल कम्पनी द्वारा ‘सिल्वर किंग’ के रूप में यह नाटक मंचित हुआ था। यदि यह मान भी लिया जाय, तो न्यू थैट्रेट द्वारा खेले जाने के समय इसमें उक्त द्वन्द्व-विषयक परिवर्तन अवश्य किये गये होंगे ‘अछूता दामन’ की दुनावट को देख कर यही प्रतीत



होता है ।

(४) मु० नारायण प्रसाद 'बेताब' (१८७२-१९४५ ई०)-खटाऊ अल्फ्रेड के प्रमुख नाटककार मुन्शी नारायण प्रसाद 'बेताब' का जन्म औरंगाबाद (जिला बुलन्दशहर) में मार्गशीर्ष, कृष्ण १, संवत् १९०९ (१७ नवंबर, १८०२ ई०) में ब्रह्मदूट-परिवार में हुआ था ।<sup>११</sup> कुछ विद्वानों ने उन्हें काश्मीरी ब्राह्मण बताया है, जो नितांत भ्रमक है ।<sup>१२</sup> उनके पिता का नाम महाराज दुलाराम था, जो हलवाई का काम करते थे । सोश्व में ही माँ की मृत्यु पर 'विमाता की आँखों के काँटा' बन जाने के कारण होश हँसाते ही नारायण प्रसाद घर से भाग कर हापुड़, हापुड़ से मेरठ, मेरठ से भदयाने और भदयाने से दिल्ली पहुँचे । दिल्ली के कैसरे-हिन्दी प्रेस में काम करने लगे । कुछ ही समय बाद उनका विवाह हो गया ।

दिल्ली के रामा थियेटर में जमादार की नाटक मंडली के आने पर 'बेताब' ने मंडली के नाटककार की अनुपस्थिति में एक गीत लिखा । इसके बाद न्यू अल्फ्रेड दिल्ली आई । 'बेताब' को नाटकों में इस तीव्रता के साथ आह्वान किया कि वे नाटककार बन गये । उन्होंने 'हुस्ने फरग' और 'कल्ले नजीर' नामक दो नाटक लिख डाले । नाटक लिखने के इस शौक ने 'बेताब' को प्रेस से जमादार की मंडली में पहुँचा दिया । मंडली ने लाहौर पहुँच कर 'बेताब' का 'कल्ले नजीर' खेलने का निश्चय किया, किन्तु परदा उठने के पूर्व ही पुलिस ने उसे बन्द करा दिया । मंडली पर मुकदमा चला, किन्तु नौ पेशियों के बाद खेलने की अनुमति मिल गई । यह इतना लोकप्रिय हुआ कि निरन्तर ११ रात्रियों तक खेला जाता रहा ।<sup>१३</sup>

इसके बाद मंडली ने क्रमशः 'हुस्ने फरग' (१९०२ ई०), 'कृष्ण जन्म' (१९०२ ई०) और 'मयूरध्वज' (१९०२ ई०) नाटक खेले । मंडली के इलाहाबाद आने तक उसकी आर्थिक दशा विपन्न गई और 'बेताब' पत्नी की सौसनें बेंच कर बर्बाद पहुँचे और पारसी नाटक मंडली (भागीदारों की कम्पनी) में नौकरी कर ली । इसके मालिक चार भागीदार थे— सेठ फारमजी अप्पू, सेठ रतनलाल अप्पू, सेठ दादाभाई मिरुनी तथा सेठ बजा । सन् १९०३ में उनका अनूदित नाटक 'कसौटी' लाहौर के ब्रेडला हाल में खेला गया, किन्तु 'कसौटी' की सफलता से जल कर एक प्रतिद्वन्दी नाटक मंडली ने पारसी मंडली के बाढ़े में आग लगा दी ।<sup>१४</sup> मंडली सब कुछ खोकर बर्बाद हो गई और फिर नये साज-सामान के साथ 'कसौटी' खेला, जिससे पर्याप्त धन मिला । फिर तो 'मीठा जहूर', 'जहूरी साँप' आदि कई नाटक एक-एक कर खेले गये और 'बेताब' मंडली के प्रमुख नाटककार बन गये । उन्हें (१९२५) ६० मासिक वेतन मिलने लगा, किन्तु अपनी अपर्याप्त 'तरबकी' से असन्तुष्ट होकर 'बेताब' ने नौकरी छोड़ दी । इसके कुछ दिन बाद मेठ कावसजी पालनजी खटाऊ ने उन्हें अपनी पारसी अल्फ्रेड में (१७५) ६० मासिक पर रख लिया ।

इस बीच सन् १९०३ में 'बेताब' की पत्नी का देहान्त हो गया और उन्होंने दूसरा विवाह कर लिया ।

२९ जनवरी, १९१३ को पारसी अल्फ्रेड द्वारा 'बेताब' का हिन्दी नाटक 'महाभारत' दिल्ली के सगम थियेटर में खेला गया, जो लगातार तीन-चार दिन हुआ । नगर में घूम मच गई । इसकी बहुत प्रशंसा हुई और प्रदांसकों ने 'बेताब' को एक स्वर्णपदक दिया ।<sup>१५</sup> पारसी अल्फ्रेड का यह प्रयोग तत्कालीन नाट्य-जगत में एक क्रान्तिकारी कदम था । इसके अनन्तर 'रामायण' और 'पत्नी-प्रताप' नाटक खेले गये ।

इसके उपरान्त मादन धियेटर्स ने ७५०) ६० मासिक वेतन देकर 'बेताब' को अपने यहाँ बुला लिया । सन् १९२८ में उसके प्रबन्ध की पारसी अल्फ्रेड के लिये 'बेताब' ने 'गणेशजन्म' लिखा । १९२८-२९ के लगभग 'बेताब' ने 'सीता वनवास' का उत्तराद्ध लिखा, जो 'हृथ'-कृत 'सीता वनवास पूर्वार्द्ध' के साथ मिला कर मादन-प्रबन्ध में पारसी अल्फ्रेड द्वारा खेला गया । ये दोनो नाटक बहुत सफल हुए और लोकप्रिय होकर वर्षों खेले गये । 'गणेश-जन्म' में हिन्दी-गुजराती रंगमंच की प्रसिद्ध अभिनेत्री मुन्शीबाई ने पार्वती की और 'सीता-वनवास' में सीता की सजीव भूमि-

कार्य करके अभिनय में विशेष कला-दासिष्य प्रदर्शित किया। मीना के रूप में तो उनका अभिनय निरूपण था। सन् १९२९ में इस मंडली में पृथक् होकर वे बम्बई चली गईं।

‘वेताव’ ने कलकत्ते से ‘शेक्सपियर’ नामक एक पत्रिका उद्घूँ में निकाली थी, जिसमें शेक्सपियर के ‘किंग रिचर्ड’ आदि कुछ नाटकों के अनुवाद भी छपे थे।

इसके अनन्तर ‘वेताव’ बम्बई की रणजीत फिल्म बम्पनी में चले गये और उसके लिये मिने-नाटक लिखते रहे।

रणजीत मूवीटोन ने ‘वेताव’ के लिए माटुया (बम्बई) में ‘मानु भवन’ बनवा दिया था और अंत में आश्विन १०००) ४० मासिक पेंशन की व्यवस्था कर दी थी। सन् १९३३ में ‘वेताव’ को लकवा मार गया था, जिससे वे अंत तक पीड़ित बने रहे। इस दशा में भी उन्होंने कुल तीस मिने-नाटक लिखे। सन् १९४५ में उनकी मृत्यु हुई।

‘वेताव’ हिन्दी-उद्घूँ के अच्छे विद्वान थे। उन्होंने कुल छत्तीस नाटकों / एकांकियों की रचना की, जिसमें तेईस मौलिक हैं। इनमें से हिन्दी के एकाकी-महित तेरह नाटक हैं—‘कृष्ण-जन्म’ (१९०२ ई०), ‘मयूरध्वज’ (१९०२ ई०), ‘महाभारत’ (१९१३ ई०), ‘रामायण’ (१९१५ ई०), ‘पत्नी-प्रताप’ (१९१८-१९ ई०), ‘कृष्ण-मुद्रामा’ (१९२० ई०), ‘जल की शरारत’ (१९२० ई०), ‘गणेश-जन्म’ (१९२० ई०), ‘मंदर इन्डिया या कुमारी किन्नरी’ (१९२८ ई०), ‘समाज’ (१९२९ ई०), ‘सीता’ (मीना-वनवास उत्तरार्ध, १९३९ ई०), ‘हमारी भूल’ (१९३७ ई०) और ‘शकुन्तला’ (१९४५ ई०)। उनके अन्य नाटक उद्घूँ में हैं, जो इस प्रकार हैं—‘काले नजीर’ (१९०१ ई०), ‘हुस्ने फरग’ (१९०२ ई०), ‘कसौटी’ (१९०३ ई०), ‘जहरी साँप’ (१९०६ ई०), ‘फरेबे नज़र’ (१९०७ ई०), ‘बहम का पुतला’ (१९०७-८ ई०), ‘अमृत’ (१९०८ ई०), ‘फूट का फल’ (१९०८ ई०), ‘धलोबाबा’ और ‘तोबा शिकन’। ‘वेताव’ के ‘मीठा जहर’ (१९०५ ई०), ‘जो आप पसब करें’ (१९०६ ई०) तथा ‘गोरख-धंधा’ (१९१२ ई०) शेक्सपियर के क्रमशः ‘सिम्बोलिज्म’ ‘एज यू लाइव इट’ तथा ‘कॉमेडी आफ़ एरर्स’ नाटकों के अनुवाद हैं।

इसके अतिरिक्त ‘वेताव’ ने लगभग अठ्ठाइस मौलिक मिने-नाटक लिखे, जिनमें से ‘देवी देवयानी’, ‘राधा-रानी’, ‘सती सावित्री’, ‘सैलवाला’, ‘विश्वमोहिनी’, ‘मिस १९३३’, ‘अम्बरीष’, ‘माहू बहराम’, ‘सितमगर’, ‘नादिरा’ आदि प्रमुख हैं। इन सभी मिने-नाटकों के आधार पर चलचित्र बन चुके हैं। दो मिने-नाटक गुजरानी से अनूदित हैं।

‘वेताव’ के कुछ नाटकों को छोड़ कर अविकाश नाटक अप्राप्य एवं अप्रकाशित हैं। हिन्दी के मौलिक नाटकों में केवल ‘महाभारत’, ‘रामायण’, ‘पत्नी-प्रताप’, ‘कृष्ण-मुद्रामा’, ‘सीता-वनवास’ और ‘दांख की शरारत’ तथा अनूदित नाटकों में ‘गोरखधंधा’ (१९१६ ई०) एवं ‘मीठा जहर’ (१९२७ ई०) ही प्रकाशित हैं।

‘कृष्ण-जन्म’ की कथा कृष्ण के जन्म में सम्बन्धित है। कॉमिक पृथक् से दिया गया था, जो एक गौराग-बाला और काले पति के सम्बन्ध में था। यह नाटक जमादार की नाटक मंडली द्वारा कराची में खेला गया था, किन्तु असफल रहा।<sup>३१४</sup> इसके बाद मंडली ने ‘मयूरध्वज’ नाटक खेला, किन्तु वह ‘कृष्णजन्म’ से भी ‘गया-नूजरा’ निकला।<sup>३१५</sup> ‘शाल की शरारत’ और ‘गणेश-जन्म’ एकाकी हैं,<sup>३१६</sup> जो कलकत्ते के मादन धियेटर्स के प्रबन्धतर्गत पारसी अक्ट्रेड द्वारा प्रस्तुत। सन् १९२० तथा १९२८ में मचल्य हुए। इसमें गणेश-जन्म की कथा के साथ नारद-मोह-हरण की कथा भी दी गई है। माया-कन्या के रूप का ‘वेताव’ ने अत्यन्त कविवत्पूर्ण वर्णन किया है।<sup>३१७</sup> ‘हमारी भूल’ एक सामाजिक नाटक है, जिसे कलकत्ते की पारसी कारोनेशन नाटक मंडली ने सन् १९३७ में तथा माणिकलाल मारवाडी की शाहजहाँ नाटक मंडली ने सन् १९३८ में खेला था।<sup>३१८</sup> ‘मंदर इन्डिया उर्फ़ कुमारी किन्नरी’ को कलकत्ता कांफ़्रेस (१९२८ ई०) के समय अल्फ्रेड धियेटर्स में खेला गया था।<sup>३१९</sup> ‘शकुन्तला’ पृथ्वी धियेटर्स द्वारा रायल ओपेरा हाउस, बम्बई में सन् १९४५ में मंचित हुआ। ‘वेताव’ के कुछ उपलब्ध हिन्दी-नाटकों का संक्षिप्त अध्ययन

नीचे प्रस्तुत है :-

महाभारत : 'वृष्णजन्म' और 'भयूरध्वज' के बाद 'महाभारत' 'बेताब' का पृथ्वा मण्डल और समस्त हिन्दी नाटक है।<sup>100</sup> इसी नाटक में सर्वप्रथम केवल स्त्रियों के लिए प्रति मण्डाह एक रात्र निर्धारित की गई थी।<sup>101</sup> इसी नाटक की प्रस्तावना में (जिसे 'परिचयाप' प्रारम्भिक प्रवेश' कहा गया है) 'बेताब' ने अपने नाटकों की भाषा के सम्बन्ध में अपना मन व्यक्त किया है :

‘न टेठ हिन्दी, न सारलि उड़ु, उदात नोना मिलो-दुखी हो।

अलग रहे दूध से न मिमी कनी-उनी दूध में घुली हो ॥”<sup>102</sup>

इन मन को स्पष्ट करते हुए यह कहा गया है कि 'मुझ उद्देश्य तो मनलब समजना है न कि भाषा का गौरव दिखाना'। यह भाषा 'श्रोता-मनज के अनुकूल' होनी चाहिये।<sup>103</sup> इसी निष्ठान का अनुसरण कर कृष्ण, श्रोताचार्य, दुर्गोषन, रत्नमयी, श्रोतरी आदि सभी पात्रों से हिन्दी के भाष पद-व्यञ्ज उड़ु नी दोनवाई गई है। प्राधान्य हिन्दी का ही है।

'महाभारत' में मन्दावतारण और प्रस्तावना नाटक में पृथक् है। नाटक नीच अंक का है और प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय अंको में क्रमशः चार, ग्यारह तथा आठ प्रवेश हैं। इसमें कोई 'जार्निक' न होकर पहले 'चेत्रा बनार' की उरकथा रखी गई थी, किन्तु बाद में कुछ रुद्धिपल मनाचिकों की आगति पर उनकी अष्ट 'मनी गोरी' की उरकथा जोड़ दी गई। 'मनी गोरी' की उरकथा कृष्ण-भक्ति और मनीष से सम्बन्धित है और 'चेत्रा बनार' की कृष्ण-भक्ति तथा अत्युन्नता की समझता है। उन युग में, जबकि भूतों के लिये देव-मंत्रों का उच्चारण कवित्वा, सबलों के कुर्रे से पानी भरना निषिद्ध था, ईश्वर की पूजा उनके लिये अस्वाभाविक था, चेत्रा बनार की उरकथा 'बेताब' के क्रान्तिकारी विचारों से निःसृत हुई थी। तभी रत्नमयी हिन्दू समाज ने इस उरकथा को लेकर तुलान बढ़ाकर दिया था और 'बेताब' को पारसी अलफेज नाटक मंडली में 'व्यापारिक उद्देश' की पुति और विरोधी आलोचकों की 'इच्छापूर्ति' के लिये उसकी अष्ट 'मनी गोरी' की उरकथा रखनी पड़ी थी।

संवादों में भावानुसार कोष, प्रतीतिता, भर्त्सना, ईर्ष्या, भक्ति आदि की अच्छी अभिव्यक्ति हुई है, परन्तु उनमें आधा 'हृष' की वक्त्या, चंचलता, विदग्धता, और कवित्व कही दिखलाई नहीं पड़ता। संवाद के पद, विरोध-कर कवित्व, सर्वना आदि सरल बन पड़े हैं। रत्नमयी और सत्यनाना के पद-संवाद (अंक १, प्रवेश १, पृ० १५) में सरली-ईर्ष्या के साथ भ्रूणारिण्या की गव आती है। एकाध स्थलों पर काल-शेष भी पाया जाता है, यथा कृष्ण के द्वारा बेतार के तार का उल्लेख।<sup>104</sup> 'महाभारत' की समस्त कथा का समावेश होने के कारण नाटक में किसी रस का पूर्ण परिपाक नहीं हो पाया है। श्रोतरी, मीम, दुर्गोषन आदि का चरित्र-चित्रण अच्छा हुआ है।

कहना न होना कि 'महाभारत' पारसी-हिन्दी रंगमंच की बेसी हुई परिपाटी के बीच एक नवीन प्रयोग था। यही कारण है कि इसकी 'नव-युग-प्रवर्तक', 'क्रान्तिकारक', 'हिन्दु-सहितान-प्रदर्शक' आदि<sup>105</sup> कह कर इनका अभि-मन्वन किया गया था। 'महाभारत' की शोकप्रियता के अने 'इन्दुस्तानी', 'बकावटी' आदि जैसे नाटक घोड़े पड़ गये और 'हृष'-वैधे उड़ु के नाटककार की हिन्दी में नाटक लिखने का प्रयत्नन न रोके सके।<sup>106</sup> नाटक से अस्वी-कृता की विद्या करने में इनने बड़ा संकल प्राप्त हुआ, जिससे नाटक-दर्शन के प्रति सामाजिकों की निष्ठा बढ़ी।<sup>107</sup> 'महाभारत' की सफलता ने पहली बार उस पारसी-हिन्दी रंगमंच की झुट्टु कुलों पर स्थापित किया, जिसकी नींव 'आराम' और 'गालिव' ने अपने हिन्दी नाटकों से मरी थी।

रामानन्द : भरत-नाट्यशास्त्र के अनुसार मन्दावतारण के बाद सूत्रधार, परिपातिर्वक और नटी के संवाद द्वारा नाटक की प्रस्तावना में तुलसीदास 'रामचरितमानस' की अनेका दार्शनिकी की 'रामानन्द' को जैसा स्थान देते हुए रावण को एक निराला तथा हनुमान को वावर जाति का विद्वान पुरुष निरूपित किया गया है। स्वयं नाटक के

सम्बन्ध में नामोल्लेख के अनिश्चित और कुछ भी नहीं कहा गया है ।

इस त्रिअंक नाटक में क्रमशः नौ, बारह और सात प्रवेश आते हैं । इस नाटक का सबसे छोटा प्रवेश है— तीसरे अंक का सातवाँ और अंतिम प्रवेश, जिसमें अयोध्या में राम के राज्याभिषेक का दृश्य-भाषा दिखाया गया है । प्रथम अंक का पहला प्रवेश राम-जन्म के लिये भूमिका मात्र है और वास्तविक कथा दूसरे प्रवेश से प्रारम्भ होती है । नाटक में पृथक् से कोई 'कांगिक' नहीं है ।

गद्य-पद्य-मिश्रित सम्वादों की भाषा हिन्दी है, किन्तु सहे-राह, गिर्दाब, पा-अन्दाब, मुमकिन, मुनाहगार, इल्म, रोशनी, जिवन, जिनहार, अधाना, आईनये-खलवार, अजाब, मबाब जैसे ऊँचे शब्दों का प्रयोग यत्र-तत्र-सर्वत्र हुआ है । पद्य लय-बद्ध होने के साथ प्रायः छन्दबद्ध भी हैं और कवित्व, मर्मका, दोहा तथा कृ. डलियाँ छन्दों का अच्छी मात्रा में प्रयोग हुआ है । कवित्व और दोहे सरस अलंकारयुक्त तथा भावपूर्ण हैं । यत्र-तत्र मुहावरों का भी प्रयोग हुआ है । गद्य-सम्वाद रसानुकूल विनोद, हास्य, क्रोध, करुणा और वीररस से युक्त हैं ।

'महाभारत' की भाँति 'रामायण' में भी काल-दोष है — हनुमान द्वारा अपने को 'तोप' और सीता को 'मारुत' बताया गया है ।<sup>१२६</sup> यह सर्वविदित तथ्य है कि राम के युग में तोप और मारुत का आविष्कार नहीं हुआ था ।

'पत्नी-प्रताप' 'पत्नी-प्रताप' सनी अनुसूया के पातिव्रत्य की परीक्षा से सम्बन्धित पौराणिक नाटक है । नाटक का मंगलाचरण और प्रस्तावना मुख्य कथा से पृथक् है । मंगलाचरण में सूत्रधार-नटों द्वारा ब्रह्मा, विष्णु, महेश, योग, सावित्री, गिरिजा और लक्ष्मी को एक साथ बन्दना की गई है ।<sup>१२७</sup> इसमें यह प्रार्थना की गई है कि सामाजिक इस खेल को देख कर न इसकी व्याख्या माँगें और न उसकी टीका-टिप्पणियाँ करें ।<sup>१२८</sup> 'कत्ले नजीर' और 'महाभारत' की सरहदों तथा दिग्भ्रान्त व्याख्याओं एवं टीकाओं से 'देनाब' का हृदय भर चुका था और 'पत्नी-प्रताप' की रचना करते समय सम्भवतः उनकी आकांक्षा एक ऐसी कृति देने की रही, जो इस प्रकार की बालोचनाओं से सर्वथा मुक्त हो । इसी से प्रस्तावना में 'अल्लो' और 'बाभरस रस से भरपूर' नाटकों की प्रतिक्रिया-स्वरूप 'स्त्रियों के दिलाने योग्य' नाटक की रचना का दावा किया गया ।<sup>१२९</sup> 'महाभारत' और 'रामायण' की भाँति ही 'पत्नी-प्रताप' भी उलू के कुछ सत्ते नाटकों से पृथक् एक नये मार्ग का प्रवर्तक रहा है ।

नाटक गद्य-पद्य सम्वादों से युक्त है । एक दोहे में ऋषि अत्रि को बदरिकाश्रम जाने के लिये विदाई देते समय अनुसूया की विरह-पीडा बड़े मार्मिक ढंग से व्यक्त हुई है ।

'आग लगी चित के भवन, जरो जाठ हिय-देस ।

सरन सेत चित चरन की नर भैरुवन को भेस ॥' (पृ० २२)

'पत्नी-प्रताप' में 'कांगिक' अलग से आया है । यह तीन अंकों का है और प्रत्येक अंक में क्रमशः आठ, आठ और छ प्रवेश हैं ।

इस नाटक का प्रथम प्रयोग जहाँसीरजी खटाऊ ने सन् १९१९ ई० में कलकत्ते में किया ।

कृष्ण-मुदामा : 'कृष्ण-मुदामा' को 'प्रगतिशील नाटक' कहा गया है, परन्तु यह आधुनिक अर्थों में नहीं, दार्ढ्य और सम्पन्न व्यक्तियों की मंत्री की दृष्टि से अवश्य प्रगतिशील कहा जा सकता है, अन्यथा कथा के पौराणिक कलेवर में प्रगतिशीलता के अन्य कोई लक्षण नहीं हैं । आपाकी दृष्टि से भी 'मिन्नी-जुली' भाषा का ही प्रयोग किया गया है, यद्यपि गद्य संवादों की भाषा अपेक्षाकृत अवश्य कुछ अधिक बढ़ी है । पद्य प्रायः साधारण कोटि का है और समझे कही-वही प्रजा भाषा का भी प्रयोग हुआ है, विशेषकर खट्टी बोली के साथ ब्रज के क्रियापदों का प्रयोग पेशन्द की तरह लगता है । काल-दोष से यह नाटक भी मुक्त नहीं है । कृष्ण और मुदामा के युग में मानेदार और तहसीलदार की तरह के कोई-न-कोई अधिकारी तो अवश्य होते रहे होंगे, किन्तु उस युग में उनकी उन्ही पदनामों

के साथ अवस्थिति स्वीकार नहीं की जा सकती ।

अन्य नाटकों की भाँति यह नाटक भी त्रिअंक है और प्रत्येक अंक में क्रमशः आठ, नौ और पाँच प्रवेश हैं । प्रारम्भ में मूत्रधार द्वारा मगलाचरण तो गाया जाता है, किन्तु प्रस्तावना नहीं रखी गई है । नाटक सब मिला कर सामान्य कोटि का है ।

इस नाटक को पारसी अल्फ्रेड ने प्रथम बार सन् १९२० में कलकत्ते में मंचस्थ किया था ।

मदर इण्डिया या कुमारी किन्नरी - देश की सामाजिक एवं आर्थिक समस्याओं से सम्बन्धित होने के बावजूद यह राष्ट्रीय नाटको की कोटि में रखा जा सकता है ।<sup>१११</sup> इस नाटक की कुमारी किन्नरी इंग्लैंड की मिम मेयो है, जिसने भारत के सामाजिक रीति-रिवाजों, वर्णायम-व्यवस्था आदि को लेकर अपनी 'मदर इण्डिया' द्वारा काफी विप-वमन किया था । कु० किन्नरी भी स्वर्ग से पृथ्वी पर आकर आर्यावर्त की दशा पर लगभग उसी प्रकार की पुस्तक लिखती है, जिसका नाम है-'देश-दशा' । देश में 'मदर इण्डिया' का प्रत्याख्यान लाला लाजपतराय ने 'मदर इण्डिया' नामक पुस्तक लिख कर किया था और नाटक में किन्नरी का प्रत्याख्यान धरादेवी और अन्य लोग करते हैं ।<sup>११२</sup>

नाटक चार अंको का है, किन्तु प्रथम अंक को प्रस्तावना के रूप में रखा गया है और इस प्रकार मुख्य नाटक त्रिअंकी ही रह जाता है । प्रत्येक अंक में क्रमशः पाँच, छ, छ और सात दृश्य हैं । दूसरे अंक का प्रथम दृश्य (भारत में किन्नरी का धरादेवी द्वारा स्तकार) और चौथे अंक का तीसरा दृश्य (दस्यु भीमसिंह के शव का गमा-प्रवाह) फिल्म द्वारा दिखलाया जाता था ।<sup>११३</sup>

नाटक में धरादेवी, पाप, पुण्य जैसे कुछ प्रतीक पात्रों का उपयोग हुआ है । प्रारम्भ में नाँदी है । धरादेवी द्वारा कु० किन्नरी की सक्षोप-दृष्टि पर कितना सुन्दर व्यंग्य किया गया है :

'शिवालय और मस्जिद के मुले हैं गो कि दरवाजे,

कुमारी किन्नरी लेकिन वहाँ जाते सिसकती हैं ।' (द्वितीय अंक)

नाटक में पृथक् से कोई कौमिक नहीं है । कथानक के विविध प्रसंगों द्वारा ही हास्य का निर्माण किया गया है ।<sup>११४</sup> यह अप्रकाशित है ।

'सीता-वनवास' का उत्तरार्ध 'वेताव' ने लिखा था और पूर्वार्ध 'हथ' ने । इस नाटक के सम्बन्ध में इसी अध्याय में पहले हम लिख चुके हैं ।

'शंख की धारात' एक प्रहसन है और सामान्य कोटि की रचना है ।

'समाज' और 'हमारी भूल', ये दोनों त्रिअंकी सामाजिक नाटक हैं । 'समाज' का दूसरे अंक का रेत-कोर्स से सम्बन्धित छठा दृश्य फिल्म द्वारा दिखलाया जाता था ।

'वेताव' के सिने-नाटको में 'देवी देवयानी',<sup>११५</sup> 'राघारानी',<sup>११६</sup> 'तृती सावित्री' और 'गैलबाला' के चलचित्र बम्बई की रणजीत फिल्म कम्पनी ने बनाये थे । इन सिने-नाटको को पूरे सम्वादों और गीतों के साथ प्रकाशित भी किया गया था ।<sup>११७</sup> इसके अतिरिक्त रणजीत मूवीटोन ने 'वेताव' के 'सितमगर', 'नादिरा', 'बैरिस्टर की बीबी'-और 'कालेजकन्या' को भी फिल्माया था । अन्तिम दोनों गुजराती के लेखक तथा रणजीत फिल्म कम्पनी के मस्था-पक चन्द्रलाल शाह के उन्ही नामों के गुजराती नाटकों के हिन्दी अनुवाद थे ।<sup>११८</sup>

'अम्बरीष' किसी अन्य फिल्म कम्पनी द्वारा बनाया गया था ।

'वेताव' के अधिकांश मौलिक सिने-नाटक और नाटक अप्रकाशित हैं, अतः उनके सही मूल्यांकन और उन्हें पाठकों की भावी पीढ़ी के लिये शुलभ बनाने की दृष्टि में उनके समस्त उपलब्ध नाट्य-साहित्य के तत्काल प्रकाशन की आवश्यकता है<sup>११९</sup> । यह तो मानना ही पड़ेगा कि 'वेताव' ने रंगमंच और रजत-यट पर हिन्दी को सम्मान-

भीय स्थायन दिलाने की दिशा में उल्लेखनीय कार्य किया है। तभी वे परम विनय एवं आत्म-संतोष के साथ कहते हैं

‘मैंने हिन्दी, तेरे साहित्य को बदनाम किया।

फिर भी कुछ मोच के घुसा हूँ कि कोई काम किया।’

उनके उत्तरकालीन नाटकों की भाषा में हिन्दी का उत्तरोत्तर अधिक प्रयोग हुआ है। जरवी-फारसी के शब्दों का प्रयोग घटा एवं शैली-साधरी कम आई है, जबकि गद्य अधिक बढ़ा है।

(५) पं० राधेश्याम कथावाचक (१८९०-१९६३ई०)। ‘बिताब’ ने हिन्दी रंगमंच की कुर्मी स्थापित की, तो पं० राधेश्याम कथावाचक ने इस कुर्मी पर रंगमंच की दीवारों की ऊपर उठाया। उन्हें पारसी-हिन्दी रंगमंच पर इतना सम्मान प्राप्त हुआ कि ‘भूमी’ की जगह नाटककार ‘पण्डित’ नाम से सम्बोधित किया जाने लगा।<sup>14</sup> और उत्तरोत्तर समस्त नाटक मञ्चलियों द्वारा हिन्दी के नाटक खेले जाने लगे, नई-नई नाटक मञ्चलियाँ केवल हिन्दी के ही नाटक खेलने के लिये स्थापित होने लगीं और अनेक ‘पुष्पो’ अपने स्थानों को सुरक्षित बनाये रखने के लिये ‘पण्डित’ बनने लगे तथा हिन्दी के नाटक लिखने लगे। कुछ हिन्दी लेखक भी इस ओर प्रवृत्त हुए।<sup>15</sup>

राधेश्याम कथावाचक का जन्म बरेली में २५ नवम्बर, १८९० को हुआ था। उनके पिता का नाम पं० बाँकेलाल था, जो गाने के गीतवीर थे। सन् १८९८ में बरेली में न्यू अल्फ्रेड के ‘बन्दाबली’, ‘अलाउद्दीन’ और ‘अलीबाबा’ नाटक देख कर बालक राधेश्याम में इन नाटकों की तर्जों पर गाने लिखने और नाटककार बनने की उत्कट आकांक्षा जाग उठी।<sup>16</sup> फलतः समाचार-पत्र और हिन्दी-उर्दू का साहित्य पढ़ कर नाटककार बनने की तैयारी शुरू कर दी। सन् १९०७ में किसी मञ्चली द्वारा अभिनीत ‘हृथ’-‘खूबसूरत बला’ को देख कर राधेश्याम ने नाटककार बनने और हिन्दी में नाटक लिखने का संकल्प कर लिया।<sup>17</sup> नानकचन्द वज्जी की न्यू अल्फ्रेड के आग्रह पर राधेश्याम ने उनके ‘रामायण’ नाटक का न केवल संशोधन किया, उसके गाने भी ठीक किये और मंच पर निर्देशन भी किया। नाटक बरेली में खेला गया और बहुत लोकप्रिय हुआ। इसी नाटक में मा० निसार ने सीता की भूमिका की थी।

सन् १९११ से १९१५ के बीच के वर्षों में राधेश्याम ने ‘बीर अभिमन्यु’ नाटक लिखा, जो न्यू अल्फ्रेड द्वारा ४ फरवरी, १९१६ को दिल्ली के सभागृह में प्रस्तुत किया गया। इसे अद्भुत सफलता मिली। इसके अनन्तर राधेश्याम ने ‘धनवन्त कुमार’, ‘परमभक्त प्रह्लाद’, ‘परिवर्तन’ आदि कई पौराणिक-सामाजिक नाटक लिखे। ‘परिवर्तन’ (मार्च, १९२४) निरन्तर ९ दिन तक खेला गया। इसके पूर्व नाटक मप्ताह में केवल दो बार-शनिवार और रविवार को खेले जाते थे।<sup>18</sup> ‘परिवर्तन’ की लोकप्रियता के बाद १ अप्रैल, १९२५ से राधेश्याम का वेतन ३००) ४० से बढ़ कर ५००)४० मासिक हो गया और वे न्यू अल्फ्रेड के विधिवत् निर्देशक हो गये।<sup>19</sup> राधेश्याम के निर्देशन में ‘परिवर्तन’ के अतिरिक्त उनके ‘मशरिकी हूर’, ‘श्रीकृष्णवतार’, ‘रुक्मिणी-मंगल’ आदि छ. नाटक मञ्चस्थ हुए। ३१ फरवरी, १९३० को अवसर्य हो जाने पर राधेश्याम ने न्यू अल्फ्रेड की नौकरी छोड़ दी।<sup>20</sup> इस समय उन्हें ७५०)४० मासिक मिल रहे थे।

सन् १९३१ में स्वास्थ्य ठीक होने पर राधेश्याम फलकत्ता गये और मादन विवेकानंद के लिये ‘शकुंतला’ सिने नाटक लिखा और स्वयं उसका निर्देशन किया।<sup>21</sup> इसमें मिस कज्जन ने शकुंतला की और मा० निसार ने दुष्यन्त की भूमिका की। इस फिल्म के गाने भी राधेश्याम ने ही लिखे थे। बाद में ‘शकुंतला’ को नाटक के रूप में कोर-विनय में खेला गया, यद्यपि नाटक के रूप में यह सफल न हो सका। नाटक में भरत और चीते की कुत्ती भी दिखाई गई थी।<sup>22</sup>

इसके अनन्तर राधेश्याम ने ‘महर्षि वाल्मीकि’ और ‘सती पार्वती’ नाटक लिखे। ‘सती पार्वती’ माणिकलाल

मारवाड़ी की शाहजहाँ थियेट्रिकल कम्पनी द्वारा सन् १९४४ में दिल्ली में खेला गया, जो सफल रहा ।<sup>१००</sup>

राधेश्याम ने दिल्ली के दैनिक 'विश्वमित्र' के 'जयती अंक' में 'हिन्दी नाट्य-साहित्य की प्रगति (सन् १९१५ से १९४० तक का इतिहास)' शीर्षक एक लेख लिखा था, जिसे बाद में 'वैकटेश्वर समाचार' ने भी उद्धृत किया था ।<sup>१०१</sup> 'रामच से निकट' का सम्बन्ध होने के कारण उनका यह लेख बहुत महत्वपूर्ण है । सन् १९४७ में 'रामजन्म' पर वह एक फिल्म बनाना चाहते थे, किन्तु कई कारणों से यह योजना पूरी न हो सकी ।

२७ अगस्त, १९६३ को इस यशस्वी नाटककार, नट एवं निर्देशक की झुलझुली समाप्त हो गई ।

राधेश्याम ने कुल मिला कर अठारह नाटक लिखे, जिनमें सत्रह हिन्दी के हैं : 'वीर अभिमन्यु' (१९१५ ई०), 'श्रवणकुमार' (१९१६ ई०), 'परममत्त प्रह्लाद' (१९१७ ई०), 'परिवर्तन' (१९१७ ई०), 'उगा-अनिरुद्ध' (१९२४ ई०), 'श्रीकृष्ण-अवतार' (१९२६ ई०), 'रत्निमणी-मंगल' (१९२७ ई०), 'ईश्वरभक्ति' (१९२९ ई०), 'द्रौपदी-स्वयंवर' (१९२९ ई०), 'महर्षि वाल्मीकि' (१९३२ ई०), 'सती पार्वती' (१९३९ ई०), 'देवर्षि नारद' (१९६१ ई०), 'कृष्ण-मुदामा' (एकाकी), 'घटापथ' (एकाकी), 'मान्ति के दूत भगवान श्रीकृष्ण' (एकाकी), 'सेवक के रूप में भगवान कृष्ण' (एकाकी) और 'भारत माता' (एकाकी) । प्रयोग के रूप में ५० राधेश्याम कथा-वाचक ने एक उर्दू नाटक भी लिखा है — 'मशरिकी हूर' (१९२६ ई०) । सभी नाटक मौलिक हैं ।

'वीर अभिमन्यु' 'वीर अभिमन्यु' राधेश्याम कथावाचक का प्रथम नाटक है, जो ४ फरवरी, १९१६ को न्यू अल्फ्रेड नाटक मंडली द्वारा दिल्ली के सयम थियेटर में पहली बार खेला गया ।<sup>१०२</sup>

कहना न होगा कि 'वीर अभिमन्यु' ने अच्छी सफलता तथा ख्याति प्राप्त की । नाटक पहले चार अंकों का था, परन्तु लम्बा हो जाने के कारण काट कर उसे बाद में तीन अंकों का बना दिया गया । कई गाने भी काटे गये और अभिनय की दृष्टि से वर्तमान रूप में नाटक चार घण्टे का रह गया है । वर्तमान त्रिअंकी नाटक में प्रमत्तः मात, सात और पाँच सीन हैं तथा अन्त में एक 'विशेष दृश्य' में परीक्षित का राज्याभिषेक दिखलाया गया है । सम्भवतः यह दृश्य नाटक को नाट्यशास्त्र के अनुसार सुखात बनाने के दृष्टिकोण से ही रखा गया है । यो यह 'विशेष दृश्य' नाटक की मुख्य कथावस्तु की दृष्टि में आवश्यक नहीं है ।

नाटक की आधिकारिक कथा प्रायः हिन्दी में है, किन्तु राजावहादुर और सुन्दरी से सम्बन्धित 'कौमिक' उर्दू में है । उर्दू में कौमिक उस काल के हिन्दी का अल्प ज्ञान रखने वाले सामाजिकों की दृष्टि के लिये लिखा गया था,<sup>१०३</sup> जिनमें वे भी नाटक देख कर हिन्दी-प्रेमी बनें । 'कौमिक' के कथानक पर बेंगला के प्रहसनकार सुरेन्द्र-नाथ बन्धोपाध्याय के 'टाइटल ना भिक्षार मूलि' (१८८९ ई०) और अमलाल वसु के 'राजावहादुर' (१८९१ ई०) का यत्किञ्चित् प्रभाव परिलक्षित होता है । राधेश्याम ने सुन्दरी और राजावहादुर की मृत्यु के सम्वाद तथा भूत होने के प्रकरण जोड़कर मौलिकता पैदा कर दी है । कौमिक में कोई असलीलता नहीं आने पाई है ।

प्रथम अंक के पचिर्वें दृश्य में उत्तरा और अभिमन्यु के सम्वाद गद्य और पद्य, दोनों में बड़े सरस और काव्य-पूर्ण बन पड़े हैं ।

'वीर अभिमन्यु' को मंगलाचरण, प्रस्तावना और अन्त के विशेष सुखात दृश्य की योजना द्वारा भारतीय नाट्यशास्त्र का जमा पहचाने की चेष्टा अवश्य की गई है, किन्तु नाटककार को इसमें सफलता नहीं प्राप्त हुई है । 'वीर अभिमन्यु' में कार्य-कारण सम्बन्ध को लेकर अभिमन्यु-वध और जयद्रथ-वध की दो कथाओं को एक साथ जोड़ दिया गया है । वस्तु-गठन में फलागम के सिद्धांत का त्याग कर पाश्चात्य विरोध और सधर्ष की पद्धति को अपनाया गया है और इस सधर्ष में, अनेक आत्माओं-निरात्माओं के बीच, असत् शक्तियाँ सत् पर विजय प्राप्त करती हैं और अभिमन्यु मारा जाता है । पाश्चात्य नाट्य-पद्धति के अनुसार भी कथा नायक के अवसान के आगे खींच कर नहीं ले जाई जा सकती । वास्तव में नाटक का नामकरण भ्रामक है और उसकी सपूर्ण सामग्री से एक नहीं, दो-

पृथक् नाटको की रचना की जानी चाहिये थी । 'वीर अभिमन्यु' के दो नायक हैं— प्रथम अंक में अभिमन्यु और दूसरे-तीसरे अंकों में धृजुन, जो किसी भी नाट्य-विधान के अनुकूल नहीं है । इस त्रुटि के कारण नाटक के अभिनय में कोई समन्वित प्रभाव नहीं उत्पन्न हो पाता ।

फिर भी 'वीर अभिमन्यु' प० राघेय्याम कथावाचक का सर्वाधिक लोकप्रिय नाटक है । इसकी प्रायः एक साल से अधिक प्रतियाँ बिक चुकी हैं । कुछ समय तक यह पञ्जाब विश्वविद्यालय के एफ० ए० के पाठ्यक्रम में भी रहा ।<sup>1</sup>

श्रवणकुमार अन्तर्साक्षी और अन्य सूत्रों से यह सिद्ध होना है कि 'श्रवणकुमार' राघेय्याम कथावाचक का क्रम में दूसरा नाटक है, जो उन्होंने सूरविजय समाज के लिये उसके सस्थापक दुर्लभरामजी रावल के दिये हुए कथानक पर उनके विशेष आग्रह पर १७-१८ दिन के भीतर ही लिख कर पूरा किया था ।<sup>2</sup> उस समय सूरविजय दिल्ली के सगम थियेटर में अपना 'सूरदास' (हिन्दी) खेल रहा था और उसी के सामने दूसरी सड़क पर कृष्णा थियेटर में म्यू अल्फ्रेड ने आकर 'वीर अभिमन्यु' (१९१६ ई०) खेलना प्रारम्भ कर दिया था ।

सूर-विजय नाटक समाज की स्थापना सन् १९१४ ई० में हुई थी और उसका पहला नाटक था— चट्टलाल मेहता का 'शुक्र-जयन्ती उर्फ इंदुगर्भ-खंडन' तथा दूसरा नाटक था— नथुराम गुदरजी शुक्ल का 'सूरदास' । ये दोनों गुजराती में थे । 'सूरदास' का हिन्दी अनुवाद लेकर सूरविजय नाटक समाज इंदौर, पञ्जाब आदि की यात्रा करके दिल्ली आया । 'श्रवणकुमार' समाज का तीसरा नाटक था । इस प्रकार प्रत्येक वर्ष एक नया नाटक तैयार करने के क्रम से दिल्ली में 'श्रवणकुमार' का उपस्थापन अनुमानतः १९१६ ई० में ही होना चाहिये ।

उपर्युक्त तथ्यों को देखते हुए 'श्रवणकुमार' में नाटककार ने अपने सक्षिप्त निवेदन की जो तिथि दी है (वसंत-पंचमी, १९१६ वि०), वह बिक्रमी मवत् की न होकर ईस्वी मन् की प्रतीत होती है ।

प० राघेय्याम कथावाचक ने 'श्रवणकुमार' के कथा-सघटन में अधिक कोशिश का परिचय दिया है । आधिकारिक कथा के माहात्म्य को बढ़ाने के लिये 'चम्पकलाल और चमेरी की प्रासंगिक कथा जोड़ दी गई है । नाटक में कोई 'कौमिक' पृथक् से नहीं है । प्रासंगिक कथा में ही विनोद और व्यंग्य-ग्रहण की व्यवस्था की गई है । नाटक का नायक श्रवणकुमार यद्यपि प्यासे माता-पिता के लिये पानी भरते हुए राजा दशरथ के शब्दवेषी वान से मारा जाता है, तथापि अन्त में उसके माता-पिता के साथ जीवित होने, मगरीर स्वयं-प्राप्ति तथा माता-पिता को पुनः नेत्र-ज्योति की प्राप्ति, भगवान् विष्णु के दर्शन तथा स्वर्ग में पत्नी विद्या के दर्शन का चमत्कारिक वृत्तांत जोड़ कर नाटक को सुलान बनाने का प्रयास किया गया है ।

मवाद गद्य-पद्य-मिश्रित हैं । गद्य अपेक्षाकृत अधिक है और सवादों में तुक्यत की ओर प्रवृत्ति कम है या नहीं के बराबर है । भाषा मँजी हुई मुक्त हिन्दी, प्रवाहपूर्ण, अलंकृत और स्वयं-विशेषों पर काव्यरस भयवा दार्शनिक विवेचन के भार में दबी हुई है । पद्य प्रायः साधारण कोटि के हैं । 'अगर इस साल के जूते बनें, तो ताल हाजिर है' और 'बाँधे पर मात-पिता की काँवर उठाई' गाने बड़े लोकप्रिय हुए ।

नाटक तीन अंक का है और प्रत्येक अंक में क्रमशः सात, आठ और चार 'सीन' हैं । प्रारम्भ में मंगलाचरण और प्रस्तावना अलग से है ।

परिवर्तन - स्वयं लेखक के अनुसार 'परिवर्तन' १९१६-१७ ई० में लिखा गया था<sup>3</sup> और 'परमभक्त प्रह्लाद' का लेखन १९१७ ई० में प्रारम्भ हुआ था ।<sup>4</sup> इस प्रकार 'परिवर्तन' लेखन-क्रम में प० राघेय्याम कथावाचक की तृतीय कृति है और 'परमभक्त प्रह्लाद' उसके बाद की रचना है । अतः 'परिवर्तन' की मूलिका में विश्वराम-नाथ चर्मा 'कौशिक' का यह भव भ्रात है कि 'परिवर्तन' सन् १९१४ ई० में लिखा जा चुका था ।<sup>5</sup> यह प० राघेय्याम कथावाचक का एकमात्र हिन्दी का पूर्णतः सामाजिक नाटक है, जो म्यू अल्फ्रेड के निर्देशन तोरावजी ओश्रा



की प्रेरणा से लिखा गया था ।<sup>१०८</sup>

नाटक में समाज-सुधार के साथ देश-प्रेम का स्वर भी ऊँचा उठाया गया है और वेदया चंदा का यह कल्याणकारी रूप बड़ा भव्य बन गया है

‘माऊँगी अब तो बैठ के भारत के राग में ।

समझूँगी अब तो देश को अपना सुहाग में ॥’ (पृ० १५१)

देश-भक्ति का यह स्वरूप स्त्री-शिक्षा और चर्खों के आगे नहीं बढ़ सका है, परन्तु यह वह पृष्ठभूमि है, जिसके गर्भ से आगे चल कर ‘परममत्त प्रह्लाद’ की अहिंसक क्रान्ति ने जन्म ग्रहण किया ।

लक्ष्मी बाटक की बालिका है, जो अपनी पति-सेवा, भूख-बुझ, सच्चरित्रता, कौतल, धैर्य तथा सहिष्णुता द्वारा न केवल अपने पति को सही मार्ग पर ले आती है, बरन् चन्दा का भी उद्धार करती है और इस प्रकार अपने पति श्यामलाल तथा अपनी छोई हुई बहन सरस्वती (चंदा) को पुनः प्राप्त कर लेती है । चंदा की रिहाई के प्रश्न को लेकर लक्ष्मी (वियोगी) के हृदय का अन्तर्द्वन्द्व भी अच्छा दिखाना गया है ।

सवाद सहज, सुन्दर, अलङ्कृत, उद्देगपूर्ण तथा प्रवाहयुक्त हैं । नाटक तीन अङ्क का है और पहले, दूसरे तथा तीसरे अङ्क में क्रमशः दस, ग्यारह और दो सीन हैं । इस नाटक में कोई मगलाचरण और प्रस्तावना नहीं है । नाटक सुखात है ।

परममत्त प्रह्लाद ‘परममत्त प्रह्लाद’ प० राघोश्याम कथावाचक का एक प्रौढ़ एवं सशक्त नाटक है, जिसमें निरकृत्य क्षामन के विरुद्ध प्रजा-विद्रोह के रूप में राष्ट्रीयता को स्वर दिया गया है । शासक हिरण्यकशिपु का पुत्र प्रह्लाद ही इस विद्रोह का नेता है और उसकी माना एवं राजनहिंसी श्यामलाला न केवल माँ होने के नाते, बरन् पीड़ितों का शरणस्थल होने के कारण उत्पीड़न और अनिचारों से इधरि होकर उनका अन्त देखना चाहती है, किन्तु अपने पति को अप्रसन्न करके नहीं, समझा-बुझा कर, पीड़ितों की प्राण-भिक्षा माँग कर, दया - प्रार्थना कर ।

भारत के राजनैतिक भित्ति पर गांधी के अभ्युदय के साथ ही प्रह्लाद के रूप में एक अहिंसक क्रान्तिकारी का सृजन कर प० राघोश्याम कथावाचक ने नवयुग का संदेश दिया है । इस क्रान्ति के अस्व हैं—निर्ममता, विश्व-प्रेम, भगवत्-विश्वास, सत्य और अहिंसा । कहना न होगा कि गांधी जी की अहिंसक क्रान्ति में भी इन्हीं अस्त्रों को अपनाया गया है । इस अहिंसक क्रान्ति से हिरण्यकशिपु-जैसा निरकृत्य और अहंकारी दैत्य भी विचलित हो उठता है और उसका हृदय पुनः-प्रेम के विरुद्ध चलने वाले तूफान से डगमगा उठता है, किन्तु तब भी उसका अपना निर्णय अटल रहता है ।<sup>१०९</sup> हमके आगे लक्ष्य की प्राप्ति के साधन अलग हो जाते हैं—प्रह्लाद की लक्ष्य-प्राप्ति के लिये दैवी हस्तक्षेप आवश्यक है, जबकि गांधी के लिये विरोधी का हृदय-परिवर्तन ही पर्याप्त है । यही दोनों की विचार-धाराओं में मौलिक अंतर है ।

देश की तराकलीन आर्थिक स्थिति का किनना सच्चा चित्रण किसान की उस उक्ति में मिलता है, जो वह हिरण्यकशिपु से निर्भयता के साथ कहता है : ‘तेरे अन्धाय की सच्ची तस्वीरें ? गरीब किसानों की सूखी हड्डियाँ ! तू यदि जगदीश है, तो देश में अकाल क्यों है ? तू यदि लक्ष्मीजी है, तो देश आज कपाल क्यों है ? तू यदि न्यायकारी परमात्मा है, तो प्रजा अन्धाय से बेहाल क्यों है ? झूठे जगदीश का दावा करने वाले राजा, शर्म कर और हम बैकसी की मुरसाई हुई हालत को देख । जिस कौम की कमाई हुई दौलत से तू जगदीश होने का दावा करता है, उसी किसान-कौम की मुर्दा मूरतों को देख ।’ (पृ० ३०) । किसान ही नहीं, स्त्रियाँ भी अघर्म और असत्य के विरुद्ध सत्य का झंडा ऊँचा उठाती हैं ।<sup>११०</sup> पराधीनता और दासता के विरुद्ध भी आवाज बुलन्द की गई है ।<sup>१११</sup>

सवादों में भोज, प्रवाह, भावावेश एवं काव्यत्व के साथ दार्शनिक विचारों की भी अभिव्यक्ति हुई है ।

इस त्रिअङ्की नाटक में क्रमशः सात, छ और छ ‘सीन’ हैं । प्रारम्भ में मगलाचरण और प्रस्तावना अलग

से है। नाटक के भीतर यज्ञ-तंत्र हास्य प्रमोद की उत्तियो में भरा पड़ा है, किन्तु 'कॉमिक' अलग से नहीं है।

**ऊषा-अनिरुद्ध :** यह नाटक भी सन् १९२४ ई० में सूरविजय नाटक समाज के बरेली आने पर लखनौ के आग्रह पर बीस दिन के भीतर लिखा गया था। इसमें ऊषा-अनिरुद्ध के प्रणय और विवाह की कथा के साथ सोवो और वैष्णवों की मैत्री का भी प्रतिपादन किया गया है। दृढ़ संकल्प वाली ऊषा इस नाटक की नायिका है और पिता वाणापुर का भय भी उसे उसके प्रण से डिया नहीं पाता। प्रेयसी के रूप में अपने पति अनिरुद्ध को बचाने के लिये स्वयं खड्ग का वार सहने को तैयार हो जाती है। वाणापुर अपने इष्टदेव शिव के समझाने पर अपनी पुत्री का विवाह वैष्णव राजकुमार अनिरुद्ध से कर देता है।

पाखंडी और अनपढ़ साधुओं एवं महंतों के छल-कपट और अज्ञान को लेकर हास्य का धृजन किया गया है। एतदर्थ 'कॉमिक' को मुख्य कथानक से अलग रखा गया है। इस कॉमिक के पात्र हैं — वे वैष्णव और सौंर, जो अपने अपने धर्मों का बहुरा भी नहीं जानते, किन्तु धर्म प्रचार और एक-दूसरे को नीचा दिखाने में सबसे आगे दिखाई पड़ते हैं।

अन्य नाटकों की भाँति 'ऊषा-अनिरुद्ध' भी तीन अंकों का नाटक है और प्रत्येक अंक में क्रमशः सात, आठ और तीन 'सीन' हैं। प्रारम्भ में मंगलाचरण और प्रस्तावना अलग से है।

**श्रीकृष्ण-अवतार 'श्रीकृष्ण-अवतार' :** भी 'परमभक्त प्रह्लाद' की भाँति एक सशक्त समानधर्मी रचना है। इसमें भी कस की निरंकुशता और अत्याचार के विरुद्ध जन-बान्धोलन और क्रान्ति का आवाहन किया गया है, किन्तु यह क्रान्ति बहिःसक क्रान्ति नहीं, रक्त-क्रान्ति है, जिससे असत् शक्तियों का संहार होता और वदिनी सत् शक्ति को मुक्ति प्राप्त होती है। अक्रूर उस जन-बान्धोलन के नेता हैं, जिसे कृष्ण और उनके खाल-बल से शक्ति और सबल प्राप्त होता है। वे कस के आश्रम को लेकर नन्दगाँव जाते हैं और कृष्ण को साथ लाकर उनके द्वारा कंस-वध कराते तथा इस प्रकार मथुरा के निरंकुश शासन का अंत कराते हैं। कृष्ण-चरित्र के माध्यम से देश की मुक्ति के लिये मन्त्रालीन विदेशी शासन के विरुद्ध क्रान्ति का मार्ग प्रदर्शित किया गया है। ५० राक्षसपक्ष कथावाचक सम्भवतः इस समय तक बहिःसक क्रान्ति के बजाय रक्त-क्रान्ति में विश्वास करने लगे थे। नाटक में तरकालीन भारत की दशा का चित्र देखा कर जनता इस पर मुग्ध हो गई और यही कारण है कि इस नाटक का सर्वत्र मध्य स्वागत हुआ।

सवाद सशक्त, चुस्त, प्रत्युत्पन्नमतिव-युक्त और स्थल-विशेष पर अलंकारिक एवं काव्यपूर्ण हैं। एकाग्र स्थलों पर सध्यों के प्रस्तुत करने में भ्रान्ति हुई है, यथा राधा का गोलोक से साथ आना न बता कर भीरसागर से साथ आना बताया गया है।<sup>141</sup> व्याकरण-दोष भी हैं।<sup>142</sup> नाटक त्रिअंकी है और प्रत्येक अंक में क्रमशः आठ, आठ और तीन 'सीन' हैं। मंगलाचरण और प्रस्तावना अलग से है। नाटक में कोई 'कॉमिक' नहीं है।

**रविमणी मंगल . 'श्रीकृष्ण अवतार' :** कृष्णचरित्र का पहला भाग अथवा पूर्वार्ध है, तो 'रविमणी मंगल' उसका दूसरा भाग अथवा मध्याह्न। इसका मूल नाम 'रविमणी-कृष्ण' है। इस शृंखला का तीसरा भाग अथवा उत्तरार्ध 'श्रीपदो-स्वयंवर' है।

'रविमणी-मंगल' में कस-बधोपरात घन देश के राजा और मण्य-नरेश जरासंध के मित्र एवं सहायक काल-यवन के मरभ होने, रविमणी-हरण और प्रद्युम्न-मायावती-मिलन और प्रद्युम्न के द्वारका लौटने की कथा वर्णित है। इस नाटक के नायक कृष्ण हैं, किन्तु जतिम अंक में उनका चरित्र कुछ गौण-सा हो जाता है, क्योंकि उसमें मुख्य रूप से प्रद्युम्न-मायावती-प्रणय की कथा वर्णित है।

इस त्रिअंकी नाटक में क्रमशः आठ, सात और तीन 'सीन' हैं। प्रारम्भ में मंगलाचरण और प्रस्तावना तो है, किन्तु कोई 'कॉमिक' अलग से नहीं है। कृष्ण, नारद आदि की उक्तियों में हास्य की झलक मिल जाती है।

नाटक की भाषा मूढ़ हिन्दी है। उर्दू के प्रायः बोलचाल के काम आने वाले शब्दों, यथा मतलब, तलवार, जंदा, मालूम आदि का ही प्रयोग हुआ है।

**ईश्वर-भक्ति :** 'ईश्वरभक्ति' का उद्घाटन सन् १९२८ में काँग्रेस (कलकत्ता अधिवेशन) के तत्कालीन राष्ट्रपति पं० मोतीलाल नेहरू ने किया था और निरन्तर पाँच घण्टे तक उसे देख कर यह कहा था—'मैंने इससे अच्छा नाटक नहीं देखा'।<sup>१४</sup> अम्बरीष की निर्मल और पावन भक्ति से प्रभावित होकर उनका छोटा भाई मणिकान्त और उसकी पत्नी, दोनों सन्ध्यासी हो जाते हैं। इस नाटक में भी 'घंटा पथ' के घंटाकरण की अनुकृति के मिथ घंटाकरण को हास्य के सृजन के लिये रखा गया है, जो कलदार को ही सर्वस्व और भगवान मानता है। 'कौमिक' नाटक का अगमूत होकर आया है।

तीन अंक के इस नाटक में क्रमशः आठ, छ और छ सीन हैं। अंत में एक विशेष दृश्य में है नाटक का उप-सहारा-बुर्जा के ब्रह्मलोक, त्रिलोक और विष्णुलोक जाने और अन्त में अम्बरीष में क्षमा-याचना कर सुदर्शन चक्र से छुटकारा पाने की कथा। मंगलाचरण और प्रस्तावना अलग से दी गई है।

**द्रौपदी-स्वयंवर :** यह कृष्णचरित्र का तीसरा और अन्तिम भाग है। इसमें एक ओर द्वारका में रह कर मूर्य द्वारा प्रदत्त सत्राजिन् की स्वयंवर भणिका पता लगाने और जाम्बुवती तथा सत्यभामा से विवाह और दूसरी ओर हस्तिनापुर और पांचाल देश की राजनीति में प्रवेश कर पांडवों की सहायता और पांचाली से पांडवों के विवाह के बाद युधिष्ठिर को व्याडव-प्रस्थ (हस्तिनापुर) का राजा बनाने में योगदान देने की कथा वर्णित है। नाटक के अन्तिम अंक में भीमामुर-वध की कथा भी दी गई है। ये तीनों कथाएँ कृष्ण के राजनैतिक चरित्र में जुड़ी हुई होने के बावजूद एक-दूसरे से असम्बद्ध हैं, अतः कुल मिला कर कोई समन्वित प्रभाव नहीं उत्पन्न कर पाती। नाटक की नायिका द्रौपदी न होकर कृष्ण उसके नायक प्रतीत होते हैं, अतः इस नाटक का 'द्रौपदी-स्वयंवर' नाम भ्रामक है।

इस नाटक में भी तीन अंक हैं। प्रारम्भ में अथ नाटको की ही भाँति मंगलाचरण और प्रस्तावना है। नाटक में कोई 'कौमिक' नहीं है।

**महर्षि वाल्मीकि :** 'महर्षि वाल्मीकि' में एक नये टेकनीक का प्रयोग किया गया है। यह नाटक मुख्यतः गद्य नाटक है और कुछ 'गानों' और अन्तिम अंक में केवल कवि वाल्मीकि की पद्योक्तियों को छोड़ कर अन्यत्र कहीं भी पद्य का प्रयोग नहीं किया गया है। कवि वाल्मीकि का कविता में बोलना अस्वाभाविक नहीं प्रतीत होता। सम्वाद रसानुकूल, ओज और प्रसाह से युक्त, भावावेग-बाहुक और स्थल-विशेषों पर कवित्वपूर्ण हैं।

नाटक में एक ही व्यक्ति के तीन विविध रूपों का चित्रण करने में नाटककार ने अच्छी सफलता प्राप्त की है—किसान क्षेत्रपाल ही दस्यु रत्नाकर बनता और अन्त में क्रोध पत्नी के वध को देख कर कण्ठोद्रेक से महाकवि बन जाता है। इसमें छन्द, भाव, अलंकार, कल्पना और रागिनी को भी मानवीय पात्रों के रूप में मंच पर लाया गया है, यद्यपि उनके मुँह में कोई उक्ति नहीं दी गई है।

नाटक तीन अंक का है। मंगलाचरण के साथ प्रस्तावना भी है, जिसके अन्तर्गत सरस्वती-नारद की वार्ता के साथ कविता, कल्पना, रागिनी, छन्द, भाव और अलंकार भी रूप-धारण कर मंच पर आते हैं। नाटक में कोई पृथक् 'कौमिक' नहीं है।

**सती पार्वती :** इस नाटक का लेखन यद्यपि सन् १९१६ ई० में ही प्रारम्भ हो गया था, किन्तु उसे पूरा होने में लगभग बीस वर्ष लग गये। इसका प्रकाशन सन् १९३६ ई० में हुआ। पं० राधेधाम कथावाचक ने इस नाटक के सम्बादों को बड़े प्रेम और पूर्णता के साथ गढ़ा है। दूसरे अंक के पाँचवें सीन में शंकर और सती के सम्बाद बहुत सुन्दर, काव्यवर्णपूर्ण, तीखे और मर्मस्पर्शी बन पड़े हैं। दश के दरबारी कवि कविराय द्वारा आयोजित 'कवि-सम्मेलन' के माध्यम से हास्य को भी उच्च स्तर पर प्रस्थापित किया गया है।

कथा की दृष्टि से, जैसा कि नाटक के नामकरण से भी स्पष्ट है, इसमें शंकर-पत्नी के दोनों रूपों—सती और पार्वती के जीवन की कथा एक ही नाटक में कही गई है। कालगत एकता की दृष्टि से यह मूढ़पूर्ण है, क्योंकि सती

के जन्म और दाह तथा पार्वती के जन्म और विवाह तक की कथा लम्बे समय को समेटती है, जो सामाजिक के रस-प्रवाह को क्षण कर देता है ।

पारसी रंगमंच के टेक्नीक की दृष्टि से इसमें अनेक 'ट्रिक सीनो' का प्रयोग किया गया है, जो सामाजिक के कौतूहल को आदि से अन्त तक बनाये रखते हैं ।

नाटक तीन अंक का है । प्रारम्भ में मंगलाचरण और प्रस्तावना का विधान किया गया है । कॉमिक उच्च स्तर का है, जो नाटक का अग्रभूत होकर आया है, यद्यपि कविराय द्वारा आयोजित कवि-सम्मेलन में आधुनिकता की छाप मिलती है ।

देवीय नारद पं० राधेश्याम कथावाचक के नाटको की शृङ्खला में 'देवीय नारद' उनका अन्तिम पूर्णाय नाटक है, जिसमें स्वतन्त्र भारत की दयनीय दशा का अच्छा चित्रण हुआ है । पं० राधेश्याम कथावाचक की माया-नगरी आधुनिक भारत का प्रतिरूप है, जिसको रूप, रूपया और बिजली की चमकती शक्ति द्वारा सञ्चालित किया जाता है और जहाँ आधुनिक फैशन, आधुनिक समाज तथा आधुनिक सभ्यता का बोलबाला है । इस भाषानगरी में 'गुरुदत्त' और 'नौकरसाही' की तूती बोलती है और अचरनगरी की ही भाँति ही ठके सेर भाजी और ठके सेर खाना मिलता है । 'चोरबागरी' भी जोरो पर है । स्वतन्त्र भारत की प्रगति पर यह एक चुटीला व्यंग्य है । नाटक के द्वारा तपस्या, विवाह, सुन्दरता और भोजन में से पुन तपस्या की प्रतिष्ठा कर तथा प्रवृत्ति और निवृत्ति में समन्वय की आवश्यकता पर जोर देकर देश के उद्धार का मार्ग भी प्रदर्शित किया गया है, जिसके बिना देश और समाज की भौतिकवादी दौड़ 'नारद-मोह' की ही भाँति ही निरर्थक और सारहीन सिद्ध होगी ।

पूर्ववर्ती नाटको की भाँति यह नाटक भी, आधुनिक काल की रचना होने के बावजूद, तीन अंको का ही है और प्रत्येक में क्रमशः चार, पाँच और एक सीन हैं । 'कॉमिक' नाटक का अग्रभूत होकर आया है । प्रारम्भ में मंगलाचरण और प्रस्तावना भी रखी गई है । मराठी के भावे युग के नाटको की भाँति गणेश-मूर्ति की भी संच पर स्थापना की गई है । अन्तर केवल यह है कि भावे के गणेश जीवत होते थे और राधेश्याम के गणेश केवल-मात्र मूर्ति-स्वरूप हैं ।

इस नाटक का अभिनय बरेली के राधेश्याम नाटक समाज ने किया था ।

एकाकी नाटक राधेश्याम के एकाकियो में 'घण्टापथ' सर्वश्रेष्ठ है । यह एक सामाजिक प्रहसन है, जिसमें धन, ज्ञान और भगवान में अन्तिम को ही बड़ा सिद्ध किया गया है । इसका मायक घटाकरण है, जिसका चरित्र 'ईश्वर-भक्ति' के घटाकरण में बहुत कुछ मिलता-जुलता है, परन्तु दोनों में कुछ अन्तर भी है । दोनों के घटाकरण धन या कलदार को ही सबसे बड़ा मानते हैं और भगवान का नाम कान में न पड़े, इसलिए 'घण्टापथ' का घटाकरण कानों पर घड़े लटकाता है और घण्टापथ का प्रचार करता है, जबकि 'ईश्वरभक्ति' का घटाकरण कलदार की धँली की झनकार से अपने कानों और अन्तःकरण को मंत्रित करता है और भक्त अम्बरिय के विरुद्ध उसके छोटे भाई मणि-कान्त के लिये कलदार की सहायता से 'जब-भत' खरोदने को चेष्टा करता है ।

एकाकी में तीन 'सीन' हैं और गानों के अतिरिक्त पद्य-समापण भी है, किन्तु कुछ कम ।

'कृष्णमुदामा' में पाँच सीन हैं और इसमें गद्य-पद्य-मवादों का उपयोग किया गया है । इस एकाकी में गरीबी-खमीरी के निर्दोश के साथ जन्मभूमि की महिमा और प्रेम का बखान किया गया है ।<sup>१९</sup> इसमें सपत्ति के दृष्टीक्षिप के सिद्धांत का भी प्रतिपादन किया गया है और इस प्रकार राधेश्याम का मुदामा 'वेताव' के 'मुदामा' की अपेक्षा अधिक प्रगतिशील बन गया है ।

'सेवक के रूप में भगवान श्रीकृष्ण' और 'शांति के दूत भगवान श्रीकृष्ण' दोनों पौराणिक एकाकी हैं, जिनमें क्रमशः चार और पाँच दृश्य हैं । 'भारत माता' पं० राधेश्याम का सामाजिक-राष्ट्रीय एकाकी है, जिसमें स्त्री-शिक्षा की समस्या पर प्रकाश डाला गया है ।

(६) ला० किशनचन्द 'जेबा' - बिक्टोरिया और न्यू अल्फ्रेड के बाद जिस नाटक मंडली ने सर्वाधिक हिन्दी रंगमंच की अभिवृद्धि में योगदान दिया, वह थी-काठियावाड़ का 'सूर विजय-नाटक समाज'। गुजराती नाटककार नथुराम मुन्दरजी शुक्ल और प० राधेय्याम कथावाचक के अतिरिक्त किशनचन्द 'जेबा' सूर विजय के एक अन्य यशस्वी लेखक थे। उन्होंने कई नाटक लिखे- 'जटभी पञ्जाब' (१९२१ ई०), 'देवदीपक' (१९२२ ई०), 'नवीन भारत' (१९२२ ई०), 'भारत-उद्धार' (१९२२ ई०), 'भारत दर्पण या कौमी तलवार' (१९२२ ई०), 'गरीब हिन्दुस्तान' (१९२२ ई०), 'पद्मिनी' (१९२३ ई०), 'ब्रह्मी हिन्दू' (१९२५ ई०), 'महोदय सन्यासी' (१९२७ ई०), 'कबीर', 'महाराणा प्रताप' आदि।<sup>१९</sup>

'देवदीपक' उर्दू नाटक 'चिरागे वनन' का हिन्दी अनुवाद है। नाटक 'तुम दाता तारनहार, दुल-दर्द-निवारनहार' प्रायन्ता के बाद, बिना किसी मूत्रघार-नटी की प्रस्तावना के, तत्काल प्रारम्भ हो जाना है। इसमें कुल तीन अंक हैं, जिनमें से प्रत्येक में क्रमशः छ, पाँच तथा पाँच दृश्य हैं।

यह एक राष्ट्रीय नाटक है, जिसकी पृष्ठभूमि में देश के स्वातन्त्र्य-आन्दोलन की झलक, विदेशी के त्याग और खट्टर के व्यवहार की त्रिवेणी प्रवाहित होती है। इसमें 'स्वदेशी भोजन, भाषा और भेष के त्रिवर्ग की जातीय मंच' बना तथा 'जातीय' (राष्ट्रीय) आन्दोलन में पूर्णतया भाग लेकर पतित भारत को ऊपर उठाने का मकसद व्यक्त किया गया है। नाटक का गीत 'नारी का सच्चा घटना है काम-काज में रहना। चर्खा कातो री बहना।' स्वदेशी-चेतना से परिपूर्ण है।

नाटक की भाषा सरल, ओजपूर्ण और मुहावरेदार है। एक उदाहरण दृष्ट्य है

मुसलमान की बी-विज्ञा हाथ के वह हाथ दिखाता है, वही उसके हाथ की सफाई है। तुम जिसको बेहाथ समझते हो, वह तुम्हारे हाथ की गति उसी के हाथ की है, जिसका तुम दुर्प्रयोग कर रहे हो। (अंक ३, दृश्य ५, पृ० ८१)

'भारत दर्पण या कौमी तलवार' में 'जेबा' द्वारा प्रथम महायुद्ध की पृष्ठभूमि में गिलाफत-आन्दोलन, पञ्जाब के रक्तकांड और असहयोग आन्दोलन के चित्र उरेहे गये हैं। अन्त में भारत की नौका दासता और दयन के भँवर से निकल कर 'स्वराज्य मंदिर' के तट पर पहुँच जाती है और ब्रिटिश पार्लमेण्ट गाँधी जी को 'स्वराज्य का झण्डा' दे देती है।

इस नाटक में एक ओर गाँधी, लालबहादुर साहू, मी० मुहम्मद अली, मी० शीबत अली आदि जीवित पात्र दिखाए गये हैं, तो दूसरी ओर चंडी, भारत माता, भूमि, स्वतन्त्रता देवी आदि को मानवी रूप में प्रस्तुत किया गया है।

इस नाटक में भी कुल तीन अंक हैं और प्रत्येक अंक में क्रमशः छ, सात तथा तीन दृश्य हैं। सम्वादों की भाषा पात्रानुसार हिन्दी या उर्दू है। हिन्दी सम्वादों की भाषा शुद्ध हिन्दी है। गद्य-वार्ता के साथ पद्यों का प्रयोग किया गया है। मंगलाचरण में मूत्रघार-नटी द्वारा देन-गान 'देवभूमि नमस्कार' गवाया गया है।

'गरीब हिन्दुस्तान' बहुसमस्यावादी एक साधारण नाटक है। इसमें एक साथ अस्पृश्यता-निवारण, हिन्दू-मुस्लिम-एकता, गो-वध-निषेध, आधुनिक शिक्षा, ऋणग्रस्तता, बढ़ती हुई महँगाई और दरिद्रता आदि कई वर्तमान समस्याएँ उठाई गई हैं। भाषा उर्दू-हिन्दी मिश्रित है और सम्वाद भी सामान्य स्तर के हैं। 'कॉमिक' यद्यपि नाटक का अंग बन कर आया है, किन्तु 'बोमे' आदि की चर्चा के कारण उसका स्तर गिर गया है।

शेष नाटकों में 'कबीर' पौराणिक, 'पद्मिनी' और 'महाराणा प्रताप' ऐतिहासिक तथा शेष नाटक राष्ट्रीय एवं राजनैतिक समस्याओं को लेकर लिखे गये हैं। जेबा की भाषा में उर्दूपन अधिक है।

(७) ला० बिम्बंभरसहाय 'व्याकुल' (१९२५ ई० मृत्यु) - व्याकुल भारत नाटक मंडली के संस्थापक ला०

विश्वर सहाय 'व्याकुल' का नाटक 'बुद्धदेव अथवा मूर्तिमान त्याग' (१९१७ ई०) सर्वप्रथम दिल्ली के कृष्णा थियेटर (अब 'मोती टाकीज') में खेला गया था, जिसका उद्घाटन हकीम अजमलखान ने किया था।<sup>166</sup>

नाटक की भाषा शुद्ध हिन्दी है, जो सहज प्रवाहयुक्त, सुबोध, सरस और परिष्कृत है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में 'अपने वर्ण का यह पहला नाटक है, जिसकी भाषा वर्तमान साहित्य की भाषा के मेल में आई है'।<sup>167</sup> डॉ० दयानन्द सरस्वती ने इसे 'भाषा, भाव, रस, वस्तु, अभिनयशैली तथा चरित्रचित्रण आदि के विचार से हिन्दी साहित्य में अद्वितीय' कृति माना है।<sup>168</sup> सम्वाद गद्य-मध्य मिश्रित हैं, किन्तु गद्य अधिक है, पद्य कम है। गद्य भी मन-मन तुकान्त और अनुप्रास-युक्त है। पद्य खड़ी बोली में हैं और प्रसाद गुण से परिपूर्ण हैं। पद्य में कहीं-कहीं उर्दू शब्दों का भी उपयोग किया गया है।

नाटक की कथा सुगठित है और वस्तु-विन्यास में सभी मार्मिक स्थलों पर विशेष रूप से दृष्टि रखी गई है, किन्तु नाटक में बौद्धकालीन संस्कृति का वास्तविक चित्रण न हो पाने के कारण<sup>169</sup> काल-दोष आ गया है। कई स्थलों पर चमत्कारपूर्ण दृश्यों का आयोजन किया गया है। काम द्वारा परीक्षा के समय वस्त्र का छाना, विकराल मूर्तियों के मुखों से अग्नि और सपनों का निकलना, बोधिसत्व का पृथ्वी से ऊपर उठना आदि इसी प्रकार के दृश्य हैं।

प्रस्तावना में नटी-मूकधार की जगह धर्म, पातङ्ग, दया, हिंसा और शांति की परस्पर वार्ता के मध्य प्रकट हो शिव द्वारा बोधिसत्व के अवतार की घोषणा की जाती है। 'कौमिक' का भी विधान है, जिसमें स्वार्थ, पातङ्ग और हिंसा क्रमशः पुजारी, साधु और साधुनी बन कर घनपति को ठगते हैं। नाटक तीन अंक का है। प्रत्येक अंक में क्रमशः दस, पाँच और पाँच दृश्य हैं।

सम्वाद सरस, सुन्दर और सशक्त है।

(८) मु = जनेश्वर प्रसाद 'मायल' - व्याकुल भारत के दूसरे नाटककार थे-जनेश्वर प्रसाद 'मायल'। 'मायल' ने चार नाटक लिखे-सम्राट् चन्द्रगुप्त, 'तेरे सितम', 'झोती की रानी' तथा 'जबानी का नशा'। 'सम्राट् चन्द्रगुप्त' की भाषा हिन्दी-उर्दू मिश्रित है, जबकि 'तेरे सितम' अंग्रेजी के 'साइन आव दि क्रॉस' का उर्दू अनुवाद है। 'सम्राट् चन्द्रगुप्त' द्विजेंद्रलाल राय के 'चन्द्रगुप्त' का छायाानुवाद है।

(९) तुलसीदास 'शंदा' - तुलसीदास 'शंदा' मादन घियेटर्स के प्रबन्ध के अन्तर्गत आने वाली कोरान्थियन नाटक मंडली<sup>170</sup> तथा पारसी अल्फ्रेड नाटक मंडली<sup>171</sup> के नाटककार रहे हैं। 'शंदा' ने हिन्दी में कई नाटकों की रचना की, जिनमें प्रमुख हैं-'नल-दमयंती', 'भक्त मुरदास अर्थात् विलम्बमल' (१९२३ ई०), 'जनकमन्दिर' (१९२४ ई०), 'मारी-हृदय' (१९२७ ई०) तथा 'लज्जा'। 'शंदा' ने कुछ राष्ट्रीय एकाकी भी लिखे हैं, यथा 'जीवन का अन्तिम दृश्य' (१९२३ ई०), 'प्रायश्चित्त का फल' (१९२४ ई०) आदि।

(१०) हरिकृष्ण 'जौहर' - हरिकृष्ण 'जौहर' भी मादन घियेटर्स के प्रबन्ध की कोरान्थियन और पारसी अल्फ्रेड (शंदाज वाली) के दूसरे हिन्दी नाटककार थे। इनके प्रमुख नाटक हैं - 'पतिव्रत्ति', 'कन्या-विक्रय'<sup>172</sup> और 'वीर भारत'।

'पतिव्रत्ति' एक सामाजिक नाटक है, जो कलकत्ते में लगभग पन्द्रह वर्ष तक चला।<sup>173</sup> इसी से इस नाटक की लोकप्रियता का अनुमान लगाया जा सकता है। इनके अन्य नाटक हैं-'चन्द्रहास', 'उषा-हरण', 'शालिवाहन', 'भारत सप्त' आदि।

'जौहर' ने राधेदयाम कथावाचक के 'वीर अभिमन्यु' के राजावहादुर-सुन्दरी वाले कौमिक के आधार पर 'देश का लाल' नामक नाटक भी लिखा था।<sup>174</sup>

(११) श्रीकृष्ण 'हसरत' - श्रीकृष्ण 'हसरत' ने हिन्दी-उर्दू-मिश्रित कई नाटक लिखे, जिनमें प्रमुख

हैं-‘नाटक सावित्री-सत्यवान’ (१९२० ई०), ‘महात्मा कबीर’ (१९२२ ई०), ‘रामायण’ और ‘धीरंगावतरण नाटक’ ।

(१२) मुंशी ‘दिल’-मुंशी ‘दिल’ का उर्दू-बहुल भाषा में लिखित नाटक है-‘लैला-मजनू’ । नाटक का ‘हम्दे-खुदा’ (ईश्वर-प्राथना) हिन्दी में है <sup>११६</sup> और इसमें ‘देवता’, ‘मिलन’ आदि जैसे हिन्दी शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं । इस त्रिअंकी नाटक को दि पारसी मिनर्वा थियेट्रिकल क० आफ बम्बई ने खेला था ।

(१३) मुंशी अनवर हुसेन ‘आरजू’-मुंशी अनवर हुसेन ‘आरजू’ पारसी-हिन्दी रंगमंच के सशक्त नाटक-कार रहे हैं । ‘आरजू’ ने हिन्दी में कई मौलिक नाटक लिखे, जिनमें ‘हिन्दू स्त्री’ (१९२४ ई०), ‘अजामिल-उद्धार’ (१९२४ ई०), ‘सती सारथा’, ‘दुखी भारत’ (१९२५ ई०), ‘मदिरा देवी’ (१९२५ ई०), ‘साँसी की रानी’ (१९२७ ई०), ‘सुरीली बाँसुरी’ (१९३९ ई०), ‘यहूदी की लडकी’, ‘खूने नाहक’ आदि प्रमुख हैं ।

‘खूने नाहक’ अंग्रेजी के नाटककार बोक्सफियर के ‘हेमलेट’ का अनुवाद है ।

सती सारथा व सत्तु-भक्ति इस औरंगजेबकालीन नाटक में विदेशी शासन और दासता के विरुद्ध देशात्म-बोधक विचार व्यक्त किये गये हैं, जिन पर तत्कालीन राष्ट्रीय विचारधारा की छाप है । महोबा-नरैस चपतराय की कबूकीराय को फटकार उसकी देशभक्ति और स्वातन्त्र्यप्रियता की परिचायक है

‘चपतराय’-इस नदन-कानन को नर्क बनाने वाले, देश की उन्नति को नष्ट करने वाले, उसकी शान्ति को अशान्त करने वाले, विदेशियों की सहायता करके अपने घर का नाश करने वाले, अपनी आँखों के सामने अपनी माता की सम्पत्ति लूटवाने वाले डाकू हम नहीं, तू है । मुगल-सम्राट् और उसके ये सरदार डाकू हैं, जो इस देश को, जिस पर उन्हें कोई अधिकार नहीं, न वो उसकी मिट्टी से बने हैं और न वहाँ के अन्न से पले हैं, फिर भी उसको नष्ट-भ्रष्ट कर रहे हैं । बोलो, उत्तर दो, विदेशियों को हम पर क्या अधिकार है ? ये तुम-जैसे खूसासदियों ने, मान के लालची कुत्ते ने विदेशियों को देश सौंप दिया <sup>११७</sup>

सबावो मे भावावेग, ओज, स्फूर्ति और मर्म को छूने की शक्ति है । भाषा प्राजल, बोधगम्य और प्रवाह-युक्त है ।

नाटक तीन अंक का है और प्रत्येक अंक में क्रमशः छ, पाँच और तीन दृश्यों का समावेश हुआ है ।

‘दुखी भारत’ राष्ट्रीय, ‘साँसी की रानी’ ऐतिहासिक, ‘मदिरा देवी’ तथा ‘हिन्दू स्त्री’ सामाजिक एवं ‘अजामिल उद्धार’ पौराणिक नाटक है । ‘यहूदी की लडकी’ चार अंक का नाटक है । नाटक की नायिका हप्ता का अंतिम दर्द-भरा गीत ‘अपने मौला की मैं जोगन बनूँगी’ बहुत लोकप्रिय हुआ ।

‘आरजू’ की भाषा साफ-सुथरी और प्राजल है ।

(१४) ४० विश्वभरनाथ शर्मा ‘कौशिक’ (१८९२-१९४५ ई०)-हिन्दी के उपन्यासकार प० विश्वभर-नाथ शर्मा ‘कौशिक’ ने नाटक लिखने की आजमाइश की, जिसका परिणाम था-‘भीष्म’ (१९१८ ई०), ‘अत्याचार का परिणाम’ (१९२१ ई०), ‘अहिल्योद्धार’ (१९२४ ई०) तथा ‘हिन्दू विधवा’ (१९३० ई०) ।

‘कौशिक’ जी के ‘भीष्म’ नाटक में तीन अंक हैं, जिनमें कुल मिलाकर अठ्ठाइस दृश्य हैं । इसमें भी पारसी शैली पर पद्य-संवादों, मीठों और स्वयं का प्रयोग किया गया है । इसका मंचन भारतेन्दु नाटक मण्डली ने किया, जिसमें केशवराय टंडन ने भीष्म की भूमिका की <sup>११८</sup>

‘अहिल्योद्धार’ का कथानक टिजेन्द्रलाल राय के बंगला नाटक ‘पापाणी’ से लिया गया था । अहिल्या के पापपूर्ण चरित्र के कारण यह नाटक न्यू अल्फ्रेड में नहीं खेला जा सका ।

‘हिन्दू-विधवा’ नाटक ‘कौशिक’ जी ने न्यू अल्फ्रेड के मुसलमान कलाकारों को एक ‘लखर कहानी’ के आधार पर लिखा था <sup>११९</sup> नाटक के संवाद सजीव, कुछ स्थलों पर काव्यपूर्ण, सजोत और मर्मस्पर्शी हैं, किन्तु वस्तु-मग्न वस्तु-गत एकता के जिन सूत्रों को लेकर किया गया है, वे अत्यन्त क्षीण हैं । नायक मणिधरराय के चरित्र के द्वारा ही

तीन विधवाओं की पृथक्-पृथक् कथाओं को एक सूत्र में बाँधने का प्रयास किया गया है ।

इस नाटक के प्रगतिशील विचारों का तत्कालीन रुढ़िग्रस्त समाजतन्त्रमी जनता ने कड़ा विरोध किया, जिसके फलस्वरूप नाटक दो-एक दिन बंद रहा । बाद में कुछ संशोधित रूप में 'मुघरा जमाना' नाम से उसे नीचडो (मेरठ) के मेले में (होली के उपरांत सन् १९३१ ई० में) खेला गया ।<sup>१००</sup>

नाटक तीन अंक का है और प्रत्येक अंक में क्रमशः आठ, नौ और चार सीन हैं । प्रारम्भ में मंगलाचरण और प्रस्तावना अलग से है । दौलतराम और कोकिला को लेकर हास्य की सृष्टि की गई है और हँसी-हँसी में स्त्री-अधिकार, फेशन, स्वदेशी-आंदोलन आदि की चर्चा भी हो गई है ।

(१५) प० माधव शुक्ल (१८८१-१९४२ ई०)-पारसी-हिन्दी (अथवा पारसी-उर्दू) रंगमंच की प्रतिक्रिया-स्वरूप भारतेन्दु और उनके मंडल के सदस्यों ने काशी और कानपुर में अद्यावसायिक रंगमंच की स्थापना की और उसके लिये नाटक लिखे और खेले । यह प्रतिक्रिया बेताब-युग का अंत होते-होते अवसन्न होकर रह गई । प्रतिक्रिया का दूसरा सूत्र पकड़ कर इलाहाबाद के प० माधव शुक्ल ने सन् १८९८ ई० में 'सीय स्वयंवर' प्रकाशित कराया और 'धीरामलीला नाटक मंडली' सगठित कर उसी वर्ष रामलीला के अवसर पर उसे अभिनीत किया । पौराणिक कथानक लेकर इसमें ब्रिटिश कूटनीति और राष्ट्रीय नेताओं की नरमदलील नीति पर प्रहार किया गया था । इस प्रतिक्रिया को जम्मू में पारसी अल्पेड नाटक मंडली द्वारा अभिनीत 'महाभारत' को देखकर बल मिला ।<sup>१०१</sup> प० माधव शुक्ल ने उसी की जोड़ का 'महाभारत पूर्वाङ्क' सन् १९१६ में प्रकाशित कराया । इसका अभिनय सन् १९१५ ई० में प्रयाग की हिन्दी नाट्य समिति द्वारा किया गया, जिसकी स्थापना शुक्ल जी ने सन् १९०८ में पुरानी नाटक मंडली को पुनर्गठित करके की थी ।<sup>१०२</sup> इस नाटक पर भी पारसी-हिन्दी रंगमंच की नाट्य-शैली का प्रभाव है, जिससे शुक्ल जी अपने को मुक्त नहीं कर सके ।

शुक्ल जी के अन्य नाटक हैं-'नारी सक्ल' (१९४० ई०), 'प्रायश्चित्त' (१९४० ई० के लगभग) और 'नारी-जागरण' (१९४० ई०) । इन नाटकों में केवल 'महाभारत पूर्वाङ्क' और 'नारी-सक्ल' ही इस समय उपलब्ध हैं ।<sup>१०३</sup> कुछ विद्वानों ने 'भामाशाह की राजभक्ति' नाम के उनके एक अन्य नाटक की भी सूचना दी है,<sup>१०४</sup> किन्तु वास्तव में यह राधाकृष्णदास-कृत 'महाराणा प्रताप' नाटक का छद्मनाम है, जो उक्त नाटक के जन्त हो जाने के कारण माधव शुक्ल द्वारा दिया गया था । यही नाटक 'भामाशाह की राजभक्ति' के नाम से कलकत्ते में हिन्दी नाट्य परिषद् द्वारा सर्वप्रथम खेला गया था ।<sup>१०५</sup>

महाभारत पूर्वाङ्क पारसी नाटकों की भाँति ही इसमें भी तीन अंक हैं, किन्तु प्रत्येक अंक 'सीन', 'प्रवेद' अथवा 'दृश्य' में विभाजित न होकर 'गर्भांक' में विभाजित है । प्रत्येक अंक में क्रमशः आठ, पाँच और तीन गर्भांक हैं । पृथक् प्रस्तावना में नटी-सूत्रधार वार्ता के अंत में सरस्वती प्रकट होकर माधव शुक्ल-कुन 'महाभारत' पुस्तक सूत्रधार की देकर उसे खेलने का आदेश देती है । प्रारम्भ में नटी द्वारा कुछलिया छद्म से दर्शकों का स्वागत किया जाता है, जो व्रजभाषा में है । शेष छद्म सबी बोली में है । इसी प्रस्तावना में पारिपास्वक द्वारा 'कठिन है हिन्दी का उच्चार' गीत भी गवाया जाता है, जो उस समय हिन्दी-प्रचार की कठिनाइयों का चेतक है । नाटक के संवाद भी गद्य-पद्य-युक्त हैं । पद्यों की भाषा कहीं व्रज और कहीं सज्जी बोली है । गद्य-संवाद खड़ी बोली में प्रायः मुद्राबरेदार भाषा में हैं, जिनमें एकाध व्यावहारिक उर्दू शब्द भी आये हैं । पद्य गद्य की अपेक्षा कम सही हैं, यद्यपि गायन कम हैं । जो गाने हैं भी, वे प्रायः नेपथ्य से या कुछ पात्रों के मुख से गवाये गये हैं । ये गाने रागबद्ध हैं, जिनमें पीलू, सोहनी, भूपाली, मोहर, भैरवी, दादरा आदि रागों का प्रयोग हुआ है । पात्रानुसार भाषा का भी प्रयोग हुआ है ।

वीर और हास्य रस प्रमुखता से आये हैं । ब्राह्मण-ब्राह्मणी की वार्ता द्वारा 'कौमिक' का भी विधान किया



गया है। शृंगार रस भी इसमें आया है। इस नाटक के द्वारा 'सामयिकता' लाने का प्रयास तो किया ही गया है, साथ ही राष्ट्र को जागने और सबल होने का संदेश भी दिया गया है।

नारी-संकल्प . यह दुकल जी का परदा-प्रथा विरोधी एक छोटा सामाजिक नाटक है। यह नाटक दो अंकों का है। प्रथम और दूसरे, दोनों अंकों में ही छ-छ दृश्य हैं। इसकी नायिका शांता समाज से परदा-प्रथा को उठाने में बहुत-कुछ सफल होती है। भापा और भाव की दृष्टि से यह एक प्रौढ़ रचना है। 'मन का धूँघट खोल सुहागिन, मन का धूँघट खोल', 'जागो माँ नारी मन-मदिर' आदि गीत अच्छे और प्रेरणादायक बन पड़े हैं।

इस नाटक का अभिनय मारवाड़ी बालिका विद्यालय, कलकत्ता की छात्राओं द्वारा सन् १९४० ई० में किया जा चुका है।<sup>१०</sup>

अन्य नाटककार—इसके अतिरिक्त न्यादरसिंह 'बैचैन', देहलवी ने 'ईश्वर-भक्ति', 'शाही लकड़हारा', 'रक्षा-व्रणन' आदि, प० हरिशंकर उपाध्याय ने 'श्रवणकुमार' (१९२८ ई०) आदि, राजबहादुर सक्सेना ने 'दिजनौर का गैर यानी सुल्ताना डाकू', आर० एल० गुप्त 'मायल' ने 'सत्यवान-सावित्री', वेणीराम त्रिपाठी 'श्रीमाली' ने 'गणेशजन्म', 'भक्त मोरघ्वज' (१९३९ ई०), 'रामलीला' आदि, प० हरिनाथ व्यास ने 'कृष्ण-मुदामा' (१९३२ ई०), त्रिवेदी चनस्याम शर्मा ने 'श्रीकृष्णाजुन युद्ध' (१९६३ ई०), चद्रमान 'चद्र' ने 'श्रवणकुमार', 'मुरारी लाल 'कमल', सक्सेनी ने 'महाराजा भवू हरि' तथा परिपूर्णानन्द वर्मा ने 'वीर अभिमन्यु' (१९२५ ई०) नाटक की रचना की।

'ईश्वर-भक्ति' और 'शाही लकड़हारा' सामान्य कोटि के नाटक हैं, किन्तु 'बैचैन' का 'रक्षा-व्रणन' एक सुंदर नाटक है, जिसमें राष्ट्रीय भावना को स्वर तो दिया ही गया है, उसकी प्रस्तावना में हिन्दी के सम्बन्ध में भारत सरकार की हिन्दी-नीति की भी टीका की गई है। मंगलाचरण में प्रभु से भारतवर्ष की रक्षा करने की प्रार्थना की गई है। भापा भी सजीव और वीर रस के अनुकूल है।

प० हरिशंकर उपाध्याय का 'श्रवणकुमार' राधेश्याम के 'श्रवणकुमार' के अनुकरण पर ही लिखा गया है और आधिकारिक कथा के पात्रों को छोड़ शेष सभी पात्रों के नाम बदल दिये गये हैं। कथा-मूल दोनों में एक-सा ही है, किन्तु उपाध्याय के नाटक में अवलीलता आ गई है, जिससे नाटक का स्तर गिर गया है। भापा-दोष भी कई स्थलों पर हैं। नाटक के भीतरी मूलपृष्ठ पर इसे सूर विजय नाटक समाज द्वारा अभिनीत बताया गया है, परन्तु लेखक का यह दावा किस आधार पर है, कुछ कहा नहीं जा सकता। प० राधेश्याम कथावाचक का 'श्रवणकुमार' अवश्य मूर विजय द्वारा रखा गया था।

चद्रमान 'चद्र' का 'श्रवणकुमार' एक स्वतंत्र नाटक-सा प्रतीत होता है, यद्यपि उसमें भी कोई नवीनता नहीं है। अधिकांश पात्रों के नाम बदले हुए हैं, जैसे श्रवण की पत्नी का नाम 'विद्या' न होकर 'शीला' और उसकी माता का नाम 'ज्ञानवती' न होकर 'भाग्यवती' रखा गया है, आदि। नाटक साधारण है।

'सुल्ताना डाकू' और 'सत्यवान-सावित्री' सामान्य कोटि के नाटक हैं। 'सुल्ताना डाकू' दस्यु-समस्या से और 'सत्यवान-सावित्री' पातिव्रत्य की विजय से संबंधित है। इनमें प्रथम बार एक का ही और दूसरा त्रिअंकी।

'श्रीमाली' के सभी नाटक पौराणिक हैं और उनमें कोई उल्लेखनीय विशेषता नहीं है। प० हरिनाथ व्यास ने अपना 'कृष्ण-मुदामा' 'वेताव' के 'कृष्ण-मुदामा' के अनुकरण पर लिखा है। त्रिवेदी चनस्याम शर्मा का 'श्रीकृष्णाजुन-युद्ध' पारसी शैली का एक साधारण नाटक है। भापा कुछ हिन्दी है। कहीं-कहीं उर्दू शब्दों का भी प्रयोग हुआ है।

'कमल' का 'महाराजा भवू हरि' और परिपूर्णानन्द वर्मा का 'वीर अभिमन्यु' (१९२५ ई०) पारसी शैली के अच्छे नाटक हैं। 'वीर अभिमन्यु' में प० राधेश्याम कथावाचक के 'वीर अभिमन्यु' की भाँति ही जयद्रथ-वध भी दिखाया गया है, किन्तु प० राधेश्याम कथावाचक ने उत्तरा को सती होने से रोकने का प्रकरण जयद्रथ-वध के

पहले दिखाया है, जबकि परिपूर्णानन्द बर्मा ने उसके बाद और नाटक के अंत में ।

सवाद लम्बे है और दीर्घकाय स्वगतो का भी प्रयोग हुआ है । तुकात सवादो की सीली भी कहीं-कहीं अप-नाई गई है । गद्य के साथ पद्यो की भरमार है, किन्तु पद्य अत्यन्त साधारण कोटि के हैं—तुकावदी-मान । अग्निहोत्री और उसकी पत्नी रमा की उपकथा द्वारा पुष्पक 'कॉमिक' का भी विधान किया गया है ।

'श्रीमाली', 'कमल' और परिपूर्णानन्द बर्मा को छोड़ कर दोष उपर्युक्त नाटककारों के नाटक किसी न किसी पारसी नाटक मडली द्वारा सेले जा चुके हैं, यद्यपि किंतु मंडली ने उस नाटक को सेला है, इसका स्पष्ट उल्लेख 'शाही लकड़हारा' को छोड़कर किसी भी अन्य नाटक के भीतरी मुखपृष्ठ पर नहीं किया गया है । 'शाही लकड़हारा' तथा न्यादरसिंह 'वेचैन' के अन्य कई नाटक बवई की यूनिवर्स रोज नाटक मडली द्वारा सेले जा चुके हैं । इसके अतिरिक्त दोमबी दानी के छठे-सातवें दशकों में जगदीश बर्मा ने भी 'एक रात', 'गुमराह', 'नाई का जूता', 'इक्लाब', 'ब्रेड रोटी', 'दहेज' आदि लगभग चालीस नाटक लिखे हैं, जो पारसी सीली के हैं । इनके सेले जाने का कोई उल्लेख नहीं मिलता ।

## (६) अनुवाद

वेताब युग में संस्कृत और हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के नाटक हिन्दी में अनूदित होकर बहुत कम संख्या में आये, जबकि अंग्रेजी के नाटकों के अनुवाद बहुलता के साथ किये गये । अंग्रेजी नाटकों के अनुवादों की भाषा प्रायः उर्दू-बहुल है ।

## (क) संस्कृत से

प्रायः सभी पारसी-हिन्दी नाटककारों की दृष्टि भारतीय नाट्यशास्त्र की ओर रही और उसका अनुसरण कर एक ओर मंगलाचरण, सूत्रधार-नटी की वार्ता द्वारा प्रस्तावना के आयोजन की व्यवस्था की गई है, वहीं कार्यविधायी में फलागम के सिद्धांत को अपना कर प्रायः नाटक की मुलात बनाने की चेष्टा की गई है । गद्य के साथ पद्य का अवाध प्रयोग भी संस्कृत नाट्य-साहित्य की देन है, यद्यपि वह छंद-बद्ध होकर कम, रागबद्ध अथवा तालबद्ध होकर अधिक आया है, जो पारसी-हिन्दी रंगमंच को पारसी-गुजराती अथवा पारसी-उर्दू रंगमंच की विरासत के रूप में प्राप्त हुआ है, किन्तु इतना मजबूत होने हुए भी पारसी-हिन्दी नाटककारों की दृष्टि संस्कृत के विशाल नाट्य-साहित्य के अनुवाद की ओर नहीं गई ।

इस काल में केवल कालिदास-कृत 'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' ही एक ऐसा नाटक है, जिसने पारसी-हिन्दी नाटककारों का ध्यान अपनी ओर खींचा । 'आराम' का 'शाकुन्तल', १० राघवेश्याम कथावाचक की 'शाकुन्तला' (१९३१ और १९३२ ई०) और 'वेताब' की 'शाकुन्तला' (१९४५ ई०) कालिदास के छायानुवाद हैं । 'आराम' का 'शाकुन्तल' और राघवेश्याम की 'शाकुन्तला' संगीतक है, जबकि 'वेताब' की कृति गद्य-पद्य मिश्रित नाटक है । ये सभी 'शाकुन्तला' नाटक अप्रकाशित हैं ।

राघवेश्याम की 'शाकुन्तला' के आधार पर पहले चलचित्र सन् १९३१ में बना और बाद में संशोधित रूप में कौरनियम के रंगमंच पर 'शाकुन्तला' नाटक खेला गया । चलचित्र के गाने और पद्य बहुत मृदु एवं काव्यमय और स्वर की दृष्टि में बहुत 'मनमोहक एवं मधुर' रहे हैं । गद्य-संवाद भी बहुत सरस रहे हैं । अदलीलता का कोई समावेश नहीं हुआ है । 'शाकुन्तला' नाटक इसी चलचित्र की पाण्डुलिपि में संशोधनपरि परिवर्तन करके तैयार किया गया था ।

'वेताब' की 'शाकुन्तला' सम्भवतः उनकी अंतिम कृति है, जिसे पृथ्वी थियेटर्स द्वारा खेला जा चुका है ।

(ख) हिन्दीतर भारतीय भाषाओं से

इस युग में सर्वाधिक नाटकों के अनुवाद गुजराती से किये गये अथवा उनकी छाया लेकर लिखे गये। बंगला और मराठी से केवल एक-एक नाटक का ही अनुवाद किया गया।

(१) गुजराती से — 'वेताव' का नाटक 'कसौटी' (१९०३ ई०) और सिने-नाटक 'बैरिस्टर की बीवी' और 'कालिङ्गक' कप्तान बमनजी कावराजी के 'दुरगो दुनिया' का और चन्द्रलाल साहू के उन्ही नामों के नाटकों के हिन्दी अनुवाद हैं। 'कसौटी' की भाषा उर्दू-प्रधान है।

गुजराती नाटककार नथुराम सुन्दर जी शुक्ल ने अपने गुजराती नाटक 'वित्त्वमंगल उर्फ सूरदास' का हिन्दी अनुवाद 'सूरदास' के नाम से किया। उक्त गुजराती नाटक के अनुकरण पर ही आगा 'हृथ' ने अपना 'वित्त्वमंगल उर्फ भक्त सूरदास' नाटक लिखा था।

(२) बंगला से — मुशो जनेश्वर प्रसाद 'मायल' का 'सम्राट् चन्द्रगुप्त' द्विजेन्द्रलाल राम के 'चन्द्रगुप्त' (१९११ ई०) का छायानुवाद है। द्विजेन्द्र के अनेक सवादों को 'मायल' ने उद्यो का रथों ले लिया है। एक उदाहरण में यह स्पष्ट हो जायगा —

द्विजेन्द्र — 'चन्द्रगुप्त' :

छाया — भारत सम्राट् और भारत-सम्राज्ञी की जय हो।

चन्द्रगुप्त — अरे यह तो छाया है! आओ छाया! इस भ्रियमाण उत्सव को अपने स्नेह-हास्य से संजीवित करो।

छाया — सम्राट्, मैं भारत-सम्राज्ञी को एक छोटा-सा कौतुक उपहार देने आई हूँ। यदि आशा हो, तो मैं अपने हाथों से यह हार सम्राज्ञी के गले में पहना कर चली जाऊँ।

चन्द्रगुप्त — (आश्चर्य-सहित) चली कहाँ जाओगी छाया?

छाया — (स्नान हँसी हँस कर) इस विपुल ब्रह्माण्ड में क्या सम्पत्तिनी छाया के लिये थोड़ा-सा भी स्थान नहीं मिलेगा? " "

मायल — 'सम्राट् चन्द्रगुप्त' :

'छाया — भारत-सम्राट् और भारत सम्राज्ञी की जय हो।

चन्द्रगुप्त — कौन ? छाया, आओ छाया, आओ और इस ध्वजित हृदय को अपनी प्रेममयी हँसी से आनन्दित बनाओ।

छाया — सम्राट्, भारत की सम्राज्ञी को मैं एक छोटा-सा हार उपहार में लायी हूँ। यदि आशा हो, तो यह हार अपने हाथ से पहनाकर चली जाऊँ।

चन्द्रगुप्त — कहाँ जाओगी छाया?

छाया — क्या इतने विस्तारित संसार में प्रेमी सम्पत्तिनी छाया को दो गज जगह नहीं मिलेगी महाराज ? " "

अनुवाद की भाषा हिन्दी-उर्दू-मिश्रित है। सवाद सजीव, सरस और ओजपूर्ण हैं। पारसी शैली का नाटक बनाने के लिये पद्य-मवाद और पृथक् कॉमिक जोड़ दिया गया है। इसके अतिरिक्त आगा 'हृथ' के एक हिन्दी नाटक का सत्यन दे ने 'अपराधी के ?' नाम से बंगला में अनुवाद किया था, जिसे मादन घियेटर्स द्वारा स्थापित बंगाली थियेट्रिकल कम्पनी ने १४ मई, १९२१ को खेला था। " "

(३) मराठी में — मराठी के नाटककार रामगणेश गडकरी के 'स० एकच प्याला' (१९१९ ई०) का अनुवाद आगा 'हृथ' ने 'अखि का नसा' नाम से किया है। " " रंगमंच पर यह नाटक बहुत लोकप्रिय रहा है। वेश्या

और मदिरा के विषय पर यह नाटक 'लाजवाब' है।<sup>111</sup> इसका अभिनय बलकते के मादन थियेटर्स ने किया था।<sup>112</sup>

### (ग) अंग्रेजी से

पारसी रंगमंच को प्रारम्भ से ही मुख्य प्रेरणा अंग्रेजी के रंगमंच और नाटक से प्राप्त हुई थी, जिसके फलस्वरूप गुजराती और उर्दू-हिन्दी में अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद किये गये और उन्हें देशी शिथिल जनता के मनोरंजनार्थ रंगमंच पर प्रस्तुत किया गया। भारतीय भाषाओं में अनुवाद करते समय नाटकों और पात्रों के नामकरण इस ढंग से किये गये कि उनसे विदेशीपन निकल जाय और भारतीयता का आवरण चढ़ जाय। परन्तु इस भारतीय जामे में से पाश्चात्य समाज और संस्कृति की आत्मा भाँकती दृष्टिमोचर होती है, यह इन सभी अनुवादों को पढ़ने में स्पष्ट हो जाता है। 'अहसन' का 'दिल-फरोश' शेक्सपियर के 'मर्चेन्ट आफ वेनिस' का अनुवाद है, किन्तु नाटक के नाम के भारतीयकरण के बावजूद यहूदी साहुकार घादलोक अपनी जगह मौजूद है। शीरी से विवाह के पूर्व नायक कासिम और उसके प्रतिद्वन्द्वियों को सोने, चाँदी और लोहे की सूदकों में से एक को छोट कर अपने भाग्य की आजमाइश करनी पड़ती है, ऋण न चुका पाने पर भाषा सेर मास काटने की अमानुषिक शर्तों को उसी रूप में रखा गया है, आदि। ये सभी बातें पाश्चात्य समाज और उसके विचित्र विधि-विधानों की ओर इंगित करती हैं। 'तेरे सितम' में, जो 'साइन आफ दि जस' का मु० जनेश्वर प्रसाद 'मायल'-कृत उर्दू-अनुवाद है, पात्रों के मूल नाम, यथा सीजर, मारकस, मसिया आदि अपना लिये गये हैं। कुछ नाटकों के नाम अंग्रेजी में ही ज्यों का त्यों रख लिये गये हैं, यथा 'अहसन' का 'हैमलेट' और 'वेताब' का 'ऐज यू लाइक इट'।

इन काल में अनुदिन अथवा हफ्तातर नाटक इस प्रकार है - 'अहसन'-कृत 'दिल-फरोश' (१९०० ई०) और 'हैमलेट' (१९०८ ई०), जिस बाद में 'खूने नाहक' के नाम से खटाऊ-अल्फ्रेड द्वारा खेला गया।<sup>113</sup> 'वेताब'-कृत 'मीठा जह' (शेक्सपियर-कृत 'मिक्वेनी', १९०१ ई०), 'जो आप पसंद करें' (शेक्सपियर-ऐज यू लाइक इट', १९०६ ई०) और 'गोरखघा' (शेक्सपियर-कृत 'कमिडी आफ एरर्स', १९१० ई०), 'हथ'-कृत 'मुरीदे शक' (शेक्सपियर-ए विन्टर्स टेल'), 'सैदे हवस' (शेक्सपियर-कृत 'किंग जॉन'), 'शहीदे नाज' (शेक्सपियर-कृत 'मिजर फार मेजर', १९०६ ई०), 'मुकंद लून' (शेक्सपियर-कृत 'किंग लियर', १९०९ ई०) और 'असीरे हिम' (शेरिडन-कृत 'पिजारो'), श्रीकृष्ण हसरत-कृत 'एक औरत की बकालत या किस्सा दिल-फरोश' (१९०८ ई०, 'मर्चेन्ट आफ वेनिस') तथा 'मायल'-कृत 'तेरे सितम'।

इन नाटकों की भाषा प्रायः उर्दू है। यत्र-तत्र कुछ नाटकों में हिन्दी-गीत अवश्य आ गये हैं।

प्रायः ये सभी नाटक अभिनीत ही चुके हैं। 'वेताब'-'गोरखघा' पारसी अल्फ्रेड द्वारा सर्वप्रथम बरेला (बिलोचिस्तान) में ३१ जुलाई, १९१२ को खेला गया था।<sup>114</sup>

### (७) हिन्दी और हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के रंगमंच :

#### आदान-प्रदान, योगदान और एकसूत्रता

भास्तेन्दु युग में हिन्दी नाट्य-शास्त्र में गुजराती नाट्य-शास्त्र की प्रभावित किया, किन्तु वेताब युग में पारसी-गुजराती नाट्य-विधान से ही पारसी-हिन्दी नाट्य-विधान ने अपना रूप ग्रहण किया। इस नाट्य-विधान पर संस्कृत और पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र दोनों का समान प्रभाव परिलक्षित होता है। संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार प्रत्येक नाटक के प्रारम्भ में भगलाचरण, प्रस्तावना, सूत्रधार-नदी वादि का समावेश किया गया है, किन्तु अन्त में भरत-न्याय का प्रयोग बहुत कम अथवा नहीं के बराबर हुआ है। बंक-विधान पाश्चात्य नाट्य-विधान के अनुसार किया गया है। गुजराती की ही भाँति हिन्दी का भी प्रायः प्रत्येक नाटक तीन अंकों का है और प्रत्येक अंक प्रवेश (गुजराती और हिन्दी), दृश्य अथवा 'गीत' (हिन्दी) में विभाजित है।

आगे चल कर सूत्रधार-नटी द्वारा गाये जाने वाला मंगलाचरण 'कोरस' (समूह-गान) के रूप में गाया जाने लगा, जिसे सहेलियाँ, बालिकाएँ, रामिश्गर्ग अथवा नाटक के सभी स्त्री-पुरुष पात्र मिल कर गाते थे। अन्त में भी समूह-गानों की व्यवस्था की जाने लगी।

इसके विपरीत मंगलाचरण, प्रस्तावना आदि की संस्कृत नाट्य-पद्धति से बंगला और मराठी के नाटक प्रायः मुक्त-से रहे। बंगला में क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद के कुछ नाटक इस नियम के अपवाद हैं और उनमें मंगलाचरण-गादि का समावेश हुआ है। कुछ नाटककारों ने प्रारम्भ में सामूहिक 'गीतों' का आयोजन किया है। मराठी में श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर ने पारसी शैली के 'कोरस' का उपयोग किया है, किन्तु इस पद्धति को अन्य नाटककारों ने नहीं अपनाया।

इस काल का हिन्दी और गुजराती रंगमंच पूर्णतः पारसी शैली से प्रभावित रहा है, किन्तु हिन्दी को यह प्रभाव गुजराती के माध्यम से प्राप्त हुआ है। यही कारण है कि हिन्दी के नाटकों की रंग-प्रति (रंगावृत्ति) गुजराती में तैयार की जानी थी। वास्तव में सभी पारसी नाट्य-मंडलियों के कलाकार पारसी या गुजराती हुआ करते थे, जिन्हें गुजराती लिपि में लिखी अपनी भूमिकाओं को पढ़ने और याद करने में सुविधा होती थी। पारसी शैली के नाटकों की दूसरी विशेषता थी — उनका संगीत, जो रंगबद्ध होता था, और इसके साथ ही यन्त्र-तंत्र पारचात्य शैली की हल्की-फुल्की धुनें भी अपनाई जाती थी। संगीत के साथ पद्य-संवादों की बहुलता के कारण ये नाटक प्रायः संगीतक के ढंग के होते थे, जिनमें गद्य-संवाद भी प्रचुर मात्रा में रहा करते थे। गुजराती और हिन्दी, दोनों में ही इस प्रकार के संगीतबोध का प्राधान्य है। इस युग के मराठी संगीत नाटकों पर भी पारसी शैली के संगीतकों का प्रभाव पड़ा है। मराठी संगीत नाटकों ने रामदारी गानों के अतिरिक्त पारसी और हिन्दुस्तानी संगीत को भी उत्तरोत्तर अपनाया और मराठी रंगभूमि को समृद्ध बनाया। बंगला नाटक भी गीतप्रिय बने रहे और गीतों के लिये राग-रागिनियों को अपनाया गया। यह गीतप्रियता इतनी बढ़ी कि कुछ स्वतन्त्र गीति-नाट्य भी लिखे और चले गये।

पारसी नाटकों की तीसरी विशेषता थी—उसकी कृत्रिमता, जो कथानक, संवाद, रंग-मञ्चा और वेश-भूषा, सभी में दृष्टिगोचर होती है। गुजराती और हिन्दी, दोनों ही के नाटककारों ने अपने कथानक या तो पौराणिक आख्यानों से घुने अथवा जनश्रुत लोक-कथाओं या काल्पनिक कथाओं को लेकर नाटक लिखे, जिनमें अलौकिक कार्य-व्यापार, चमत्कार, कौतूहल आदि की अधिक गुंथाइस रहती थी। कौतूहल और आश्चर्य को बनाये रखने के लिये यात्रिक दृश्य-विधान, कूर् (श्वे) और 'ट्रिक्स' का प्रयोग किया जाना था और इस प्रकार मंच पर यात्रिक नंदी के बैठने, काम के भ्रम होने, गणेश का सिर काटने, मीराबाई के विष-पान, भगवान के अन्वर्धान या प्रकट होने आदि के चमत्कारी दृश्य दिखाना संभव बन गया था।

नाटकों में तुफान संवाद अथवा पद्य-संवाद के प्रयोग से भी कृत्रिमता बढ़ी। मंच-सज्जा में भी कृत्रिमता का विकास हुआ। रंगीन परदों के साथ फ्लैटों (फ्लैटों), ट्रांसफर सीनों और सीनरी का प्रयोग भी होने लगा, जिसके फलस्वरूप एक चालू दृश्य के भीतर दूसरा दृश्य, यथा स्वर्ग, वैकुण्ठलोक अथवा अन्य कोई भी दृश्य दिखाना संभव हो गया। दृश्य के अन्त में 'टेबला' का चित्र-विधान भी इसी कृत्रिमता का अंग था।

इस युग में कृत्रिमता इस हद तक बढ़ी कि कोई भी पात्र अपनी स्वाभाविक वेश-भूषा में मंच पर नहीं आ सकता था। प्रत्येक पात्र के लिये मसलम और साटन के बेल-बूटेदार कल्पनारम्य वस्त्र तैयार कराए जाने लगे। मराठी में कोल्हटकर के कृत्रिमतावादी नाटकों ने इस कृत्रिम वेश-भूषा को पारसी रंगमंच से अपनाया और इस प्रकार उनके नाटकों ने भी मराठी रंगभूमि पर अद्भुत सफलता प्राप्त की। कौतूहल और चमत्कार भी उनके नाटकों में पाया जाता है।

बंगला का रंगमंच भी पारसी शैली की कृत्रिमता में अछूता नहीं रह सका । वहाँ भी यथार्थ का कृत्रिम भ्रम उत्पन्न करने के लिये रंग-सज्जा एवं दृश्यावली-निर्माण पर पुष्कल व्यय किया जाता था । हाँ, बंगला नाटक इस कृत्रिमता से बचे रह कर अवश्य सुसज्जित एवं परिष्कार के चोतक बने रहे ।

बेताब युग में अधिकांशतः अंग्रेजी के शेक्सपियर, डेरिडन आदि और फ्रांस के मोलियर आदि के नाटकों के अनुवाद प्रायः सभी भाषाओं में कम-बेश हुए, लेकिन हिन्दी तथा गुजराती, हिन्दी और बंगला को छोड़ कर अन्य भारतीय भाषाओं के नाटकों में अनुवाद के रूप में बहुत कम ध्यान-प्रदान हुआ । 'बेताब' और 'हथ' ने क्रमशः 'कसौटी' (१९०३ ई०) तथा 'वित्त्वमगल उर्फ मूरदास' <sup>110</sup> (१९१४ ई० या पूर्व) नामक नाटक गुजराती के क्रमशः बमनजी काबराजी के 'दुरयो दुनिया' तथा नयुराम भुन्दरजी शुक्ल के 'वित्त्वमगल उर्फ मूरदास' नाटक के हिन्दी अनुवाद प्रस्तुत किये । हिन्दी के संगीतक (ऑपेरा) 'नाटक छैलबटाऊ-रानी मोहना का' (१८५४ ई०) का गुजराती में अनुवाद 'आराम' ने 'छैलबटाऊ-मोहनारानी' के नाम से किया । <sup>111</sup> मुहम्मद मिर्जा 'रोनक', बनारसी का 'इन्साफ-ए-महमूदाह' (१८८२ ई०) का गुजराती में अनुवाद हुआ था । <sup>112</sup>

बंगला के द्विजेंद्रलाल राय और रवीन्द्र के नाटकों ने हिन्दी वालों को अपनी ओर आकृष्ट किया और द्विजेंद्र के प्रायः सभी और रवीन्द्र के भी कई नाटकों के हिन्दी अनुवाद विस्तारित बेताब युग अथवा परवर्तीकाल में किये गये ।

बंगला के नाटककार क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद के 'खानहौ' का भी हिन्दी में अनुवाद हो चुका है । आगा 'हथ' ने अपने 'पहूदी की लडकी' का बंगला में 'मिशर कुमारी' के नाम से न केवल अनुवाद किया, अपने निर्देशन में कलकत्ते में उसे उपस्थापित भी किया । बंगला का राजकृष्ण-कृत 'बेनबीर-बदरेमुनीर' ही एकमात्र ऐसा नाटक है, जो हिन्दी के नसरवानजी खानसाहेब 'आराम' के इसी नाम के नाटक के अनुकरण पर लिखा गया प्रतीत होता है ।

बंगला के कुछ नाटक गुजराती में भी अनूदित हुए । गिरिश मुस के ज्योतिरिन्द्रनाथ ठाकुर के 'अभुमती' का अनुवाद नारायण हेमचन्द्र ने सन् १८८७ ई० में और द्विजेंद्रलाल राय के 'प्रतापसिंह' का एक अनुवाद 'राणा प्रतापसिंह' के नाम से सन् १९२३ ई० में और दूसरा अनुवाद 'राणा प्रताप' के नाम से सन् १९२९ में हुआ । दूसरे के अनुवादक थे— शवेरचंद मेघाणी ।

मराठी के रामगणेश गडकरी के 'एकच प्याला' को छोड़ कर, जिसका उर्दू-बहुल अनुवाद आगा 'हथ' ने 'झाल का नशा' के नाम से किया था, <sup>113</sup> अन्य किसी नाटक का अनुवाद बेताब युग के अन्तर्गत हिन्दी अथवा अन्य किसी हिन्दीतर भारतीय भाषा में नहीं हुआ । मराठी नाटककारों द्वारा मूल नाटक हिन्दी में लिखने की जो परंपरा भावे युग में प्रारम्भ हुई थी, वह भी कोल्हटकर युग में आकर बिल्कुल लुप्त हो गई । 'हथ' के 'खुबसूरत बला' का मराठी में अनुवाद हो चुका है । <sup>114</sup>

गुजराती के कुछ नाटककारों ने अवश्य हिन्दी में नाटक लिखे, जिनमें 'आराम', शिवशंकर गोविन्दराम और मुशी मिर्जा के नाम उल्लेखनीय हैं । 'आराम' के हिन्दी नाटकों का इसी अध्याय से अन्यत्र उल्लेख किया जा चुका है । शिवशंकर गोविन्दराम ने हिन्दी में 'हस्तवानू' और 'सायरज' (१८८७ ई०) और मुशी मिर्जा ने 'मदनमंजरी' (१९०१ ई०) नाटक लिखे ।

## (८) निष्कर्ष

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि बेताब-युग में दो चारार्थ समानांतर रूप से चलती रही—विस्तारित भारतेन्दु युग की नाट्य-धारा और स्वयं बेताब युग के नाटक ।

विस्तारित भारतेन्दु युग के कुछ मौलिक नाटक अन्धावसायिक रंगमंच पर अभिनीत अवश्य किये गये,

किन्तु अधिकांश पठन-पाठन की ही वस्तु बने रहे। इस घारा के किसी अनूदिन नाटक के खेलने का उल्लेख नहीं मिलता।

इसके विपरीत वेताब युग के प्रायः सभी मौलिक एवं अनूदिन नाटक व्यावसायिक दृष्टि से मंचस्थ किये गये। इसका श्रेय बम्बई और कलकत्ते की पारसी-हिन्दी नाटक मंडलियों अथवा उनके अनुकरण पर बनी गुजरात, उत्तर प्रदेश और पंजाब की नाटक मंडलियों को है, जिन्होंने अपने मुख्यालयों के अतिरिक्त समस्त उत्तरी भारत में घूम-घूम कर हिन्दी नाटक दिसलाये। इन मंडलियों के अपने नाटककार होते थे जो उनकी मांग या आवश्यकता के अनुकूल नाटक लिखते थे, जो पौराणिक या स्वच्छन्दताधर्मी हुआ करते थे। सामाजिक, ऐतिहासिक एवं राष्ट्रीय नाटक बहुत कम लिखे गये। इन नाटकों के लेखन की अपनी शैली थी, जिसे 'पारसी शैली' कहा जा सकता है। इसमें संस्कृत के मंगलाचरण, प्रस्तावना आदि, मराठी के गीत-तत्त्व और रागबद्धता, गुजराती के 'कौमिक' या समानांतर उपकथा, तुफान सवाद और 'कोरस' और अंग्रेजी के अक-विधान एवं दुःस्वप्न की तत्त्वों का अद्भुत मिश्रण है।

वेताब-युग की नाट्य-शैली के विपरीत बंगला और मराठी के नाटक मंगलाचरण, प्रस्तावना आदि की संस्कृत-पद्धति से प्रायः मुक्त रहे। बंगला के नाटकों के प्रारम्भ में 'गान' का समावेश उसकी अपनी विशेषता है, जबकि मराठी में 'कोरस' का उपयोग पारसी शैली के अनुकरण पर किया गया है। बंगला के सवादों में जहाँ काव्यत्व और भावप्रवणता के साथ व्यावहारिकता एवं वस्तुवादिता का सन्निवेश है, वहीं मराठी, गुजराती और हिन्दी के सवादों में कृत्रिमता और वाग्जाल अधिक रहा है। यह कृत्रिमता गुजराती और हिन्दी नाटकों की रंग-सज्जा और वस्त्राभरण में भी मिलती है, जिसका प्रभाव आगे चल कर मराठी रंगमंच पर भी पड़ा। उस युग का बंगला का रंगमंच भी इस कृत्रिमता से नहीं बच सका।

पारसी-हिन्दी मंडलियों ने भारतेन्दु युग अथवा विस्तारित भारतेन्दु युग का कोई नाटक नहीं खेला। हाँ, पारसी अल्फ्रेड के निर्देशक अमृत केशव नायक ने बनारस की नागरी नाट्यकला-प्रवर्तन मंडली को अवश्य भारतेन्दु के एक नाटक को खेलने में अपने निर्देशन का लाभ दिया था।

अधिकांश मंडलियाँ अस्थायी रंगशालाओं में नाटक खेलती थीं, यद्यपि बम्बई, कलकत्ता और अहमदाबाद में कुछ स्थायी रंगशालाएँ भी बनवाई गई थी। रंगशिल्प में चमत्कारपूर्ण 'ट्रिक्स', कुएँ (श्रेव या ट्रैप), रंगीन परदों, प्लाटों, ट्रांसफर सीनो एवं दृश्यावली का उपयोग होता था। दृश्यों की तडक-भडक आहार्य अभिनय की विशेषता थी। बिजली के आगमन के पूर्व मंचाल आदि से रंगदीपन का काम लिया जाता था।

पारसी-हिन्दी नाट्य-विधान ने जयशंकर प्रसाद के प्रारम्भिक नाटकों को बहुत दूर तक प्रभावित किया और तत्कालीन व्यावसायिक रंगमंच द्वारा भी पारसी-हिन्दी रंगमंच के अनुकरण की चेष्टा की गई, यद्यपि साधनहीनता के कारण यह अनुकरण आगे न चल सका और वह नये एवं सस्ते प्रयोग करने के लिये बाध्य हुआ।

हिन्दी की भाँति सभी हिन्दीतर भारतीय भाषाओं (बंगला, मराठी और गुजराती) में व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ काम करती रही, जिनमें मराठी को छोड़ दोष दोनों की अपनी स्थायी रंगशालाएँ भी थीं। मराठी मंडलियों ने प्रायः अस्थायी रंगशालाएँ बना कर अथवा किराये की रंगशालाएँ लेकर नाटक खेले। सभी भाषाओं के नाटक प्रायः रंगीन परदों, दृश्यावली आदि के साथ ही किये जाते थे। इस युग में रंगदीपन की स्थिति प्रायः सर्वत्र पारसी-हिन्दी रंगमंच के अनुरूप ही रही। मंच पर बिजली का उपयोग विस्तारित वेताब युग में हुआ।

पारसी-हिन्दी रंगमंच हिन्दी रंगमंच के इतिहास का एक स्वर्णिम अध्याय है जिसके महत्त्व को हिन्दी के विद्वानों द्वारा अब स्वीकार किया जाने लगा है । यह भारतेन्दु युग और प्रसाद युग के मध्य की एक महत्वपूर्ण कड़ी है ।

## संदर्भ

### बेताब युग

१. आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४९१-६१९ ।
२. अजरतनदास, हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० ५६ ।
३. डॉ० सोमनाथ गुप्त, हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास, पृ० ५ ।
४. प्रो० तारकनाथ बाली, द्विवेदीकालीन नाट्य-साहित्य (साहित्य-संदेश, नाटक परिशिष्टांक, सितम्बर, १९५५, पृ० ११२) ।
५. डॉ० प्रेमचंदकर, आधुनिक हिन्दी नाटक (आलोचना, नाटक विशेषांक, जुलाई, १९५६, पृ० ६१-७१) ।
६. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, नाटक (भारतेन्दु नाटकावली, द्वितीय भाग, सं० अजरतनदास, इलाहाबाद, १९३६, पृ० ४८३) ।
७. जयचंदकर प्रसाद, काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, इलाहाबाद, भारतीय भण्डार, प्र० सं०, १९३९, पृ० ११४ ।
८. १-वत्, पृ० ४९६-४९७ ।
- ९-१०. डॉ० नगेन्द्र, आधुनिक हिन्दी नाटक, आगरा, साहित्य रत्न भण्डार, पृ० सं०, १९६०, पृ० ३ ।
११. डॉ० दशरथ ओसा, हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, पृ० २९२ ।
१२. डॉ० गोपीनाथ तिवारी, भारतेन्दुकालीन नाटक-साहित्य, पृ० २४२ ।
१३. चन्द्रबदन मेहता, नवकर हकीकतोंमें दुःखसार (गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रन्थ, बम्बई, १९५२, पृ० १४) ।
१४. वही, पृ० १७ ।
१५. डॉ० डी० जी० ध्यास, बम्बई के सौजन्य से ।
१६. ११-वत्, पृ० २९० ।
१७. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० ६०४ ।
- १८-१९. वही, पृ० ६०५ ।
२०. कल्याण, सशिक्षित ब्रह्मवैवर्त पुराणांक, वर्ष ३७, संख्या १, अध्याय १५, पृ० ३८३ ।
२१. राजा खड्गबहादुर मल्ल, महाराज, १८८५, ३/१ ।
२२. धोकले मिश्र, शकुन्तला, अंक ३, १७९९ ।
२३. प० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, कुन्दकली, अंक ७, १९२८ ।
२४. नारायण प्रसाद 'बेताब', राधायण, अंक २, प्रवेश १, दिल्ली, बेताब पुस्तकालय, द्वि० सं०, पृ० ९० ।



२५. जनार्दन भट्ट, एम० ए०, पारसी रंगमंच और हिन्दी नाटक ('माधुरी', लखनऊ, वर्ष ७, सं० ४ दिसम्बर, १९२८ ई०), पृ० ७२७-७३४) ।
२६. (क) तारकनाथ बाली, द्विवेदीकालीन नाट्य-साहित्य (साहित्य-संदेश, नाटक परिशिष्टांक, सितम्बर, १९५५, पृ० ११२), तथा  
(ख) डॉ० प्रेमचंद, आधुनिक हिन्दी नाटक (आलोचना, नाटक विशेषांक, जुलाई, १९५६, पृ० ६२) ।
- २७-२८. (क) २६ (ख)-वत्, तथा  
(ख) प्रो० जयनाथ 'नज्जिन', हिन्दी नाटककार, दिल्ली, आत्माराम एण्ड सन, द्वि० सं०, १९६१, पृ० ५६ ।
२९. डॉ० दशरथ ओसा, हिन्दी नाटक . उद्भव और विकास, पृ० २९० ।
३०. श्रीकृष्णदाम, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० ६२२ ।
३१. २७-२८ (ख)-वत्, पृ० २४६ ।
३२. ना० प्र० 'बेताब', महाभारत, दिल्ली, बेताब पुस्तकालय, तृ० सं०, १९६१, पृ० १० ।
३३. वही, भूमिका, पृ० ज ।
३४. २९-वत् ।
३५. डॉ० गोपीनाथ तिवारी, भारतेन्दुकालीन नाटक-साहित्य, पृ० २५१ ।
३६. डॉ० हेमचन्द्रनाथ दासगुप्त, दि इण्डियन स्टेज, द्वितीय भाग, पृ० २२५ और २९२ ।
३७. डॉ० हे० दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वितीय भाग, पृ० २१२ ।
३८. ३६-वत्, पृ० २२५ ।
३९. डॉ० चाबनीला गुप्ते, हास्यकारण आणि मराठी सुखांतिका, १८४३-१९५७, बम्बई, इंदिरा प्रकाशन, १९६२, पृ० १२५ ।
४०. वही, पृ० १४७ ।
४१. घनसुखलाल मेहता, गुजराती विनयवादादी रंगभूमिनी इतिहास, पृ० २५ ।
४२. चन्द्रवदन मेहता, ए हन्ड्ड ड इयर्स आफ गुजराती स्टेज (सोवनीर, बड़ीदा, भा० सं० नृ० ना० महाविद्यालय, १९५६, पृ० ९६) ।
४३. ३६-वत्, पृ० १५२ ।
४४. वही, पृ० २२५ ।
४५. वही, पृ० १७४ ।
४६. वही, पृ० २४२ ।
४७. वही, पृ० १७९ ।
४८. वही, पृ० २२४ तथा २४१ ।
४९. वही, पृ० १९६ ।
५०. वही, पृ० १९६ ।
५१. ३७-वत्, पृ० १०५ ।
५२. वही, पृ० ११० ।
५३. वही, पृ० १२१ ।
५४. वही, पृ० १२४ ।
५५. वही, पृ० १२५ ।
५६. वही, पृ० १२६ ।
५७. वही, पृ० १३० ।
५८. वही, पृ० १३१-१३२ ।
५९. वही, पृ० १३३ ।
६०. वही, पृ० १४३ ।
६१. वही, पृ० १३७ ।
६२. वही, पृ० १४० ।
६३. वही, पृ० १४०-१४१ ।
६४. वही, पृ० १४९-१५० ।

६५. डॉ० हे० दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वितीय भाग, पृ० १७० । (टि०-पृ० १६९ पर भाड़ा ७२०) ६० वटाया गया है, जो परवर्ती प्रयोग को देखते 'मिस प्रिंट' जान पड़ता है ।)
६६. वही, पृ० १७०-१७१ । ६७-६८. वही, पृ० १७३ ।
६९. वही, पृ० १७७ । ७०. वही, पृ० १८९ ।
७१. वही, पृ० १९५ । ७२. वही, पृ० १५६ ।
७३. वही, पृ० १५७ । ७४. वही, पृ० १६० ।
७५. वही, पृ० १७१ । ७६. वही, पृ० २१८ तथा २१५ ।
७७. वही, पृ० २३५ । ७८. वही, पृ० २३७ ।
७९. वही, पृ० २०९ । ८०. वही, पृ० २३८ ।
८१. वही, पृ० १५२ । ८२. वही, पृ० १५२ ।
८३. डॉ० हे० दासगुप्त, दि इंडियन स्टेज, द्वि भा०, कलकत्ता, १९४६, पृ० २२८-२२९ ।
८४. ६५-वत्, पृ० १५३ । ८६. वही, पृ० २२६ ।
८५. वही, पृ० २१९ ।
८७. वही, पृ० २२९ ।
८८. डॉ० हेमन्तनाथ दासगुप्त के अनुसार 'विसर्जन' का अभिनय सन् १८८० में जोडासाको भवन में हुआ था (देखें नाट्य, टैंगर सेन्टिमरो नम्बर, पृ० ५७) । इस प्रकार यह रवीन्द्र का सर्वप्रथम अभिनीत नाटक है ।-लेखक
८९. (क) क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद, ग्रीष्म (क्षीरोद ग्रन्थावली, द्वितीय भाग, कलकत्ता, वसुमती साहित्य मंदिर, पृ० २), तथा  
(ख) क्षी० प्र० विद्याविनोद, भूतेर बेगार (क्षीरोद ग्रन्थावली, द्वि० भा०, पृ० २) ।
९०. (क) द्विजेन्द्रलाल राय, नूरजहाँ, कलकत्ता, गुरुदास अटोपाध्याय एण्ड सन्स, स० सं०, पृ० १,  
(ख) गिरीशचन्द्र घोष, सिराजुद्दौला, कलकत्ता, गृ० ख० एण्ड स०, ख० स०, पृ० २०२, तथा  
(ग) मणिलाल बन्दोपाध्याय, अहिंसाबाई, कलकत्ता, पूर्णचन्द्र कृ०, द्वि० स०, पृ० १९७ ।
९१. ६५-वत्, पृ० १०७-१०८ ।
९२. वही, पृ० २३५ ।
९३. के० नारायण काले, नाट्य-विमर्श, बम्बई, पापुलर बुकडिपो, १९६१, पृ० ७ ।
९४. डॉ० चारुशिला गुप्ते, हास्यकारण आणि मराठी सुखातिका, पृ० ११८ ।
९५. ९३-वत्, पृ० १४४ ।
९६. वही, पृ० ९-१० ।
९७. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्य-नाइंशय, पृ० १०० ।
९८. वही, पृ० १०१ । ९९. वही, पृ० १०३ ।
१००. वही, पृ० १२१ ।
१०१. ९४-वत् ।
१०२. ९७-वत्, पृ० १२९ ।
१०३. वही, पृ० १२५ ।

१०४. डॉ० चारुश्रीला गुप्ते, हास्यकारण आणि मराठी सुसाजिका, पृ० १२६ ।
१०५. के० टी० देशमुख, अध्येता एवं नाट्य-विवेचक, बम्बई से दिल्ली में एक साक्षात्कार (२० नवम्बर, १९६७) के आधार पर ।
१०६. के० नारायण काले, नाट्य-विमर्श, बम्बई, पापुलर बुक डिपो, १९६१, पृ० १४ ।
१०७. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्य-वाङ्मय, पृ० १३४-१३५ ।
१०८. वही, पृ० १४२ ।
१०९. १०५-वत् ।
११०. १०७-वत्, पृ० १४६-१४७ ।
१११. वही, पृ० १५४ । ११२. वही, पृ० १५३ ।
११३. साहित्य (मराठी), नाट्यमहोत्सव अंक, दिसम्बर, १९४८, पृ० ५४ ।
११४. १०४-वत्, पृ० ७३-७४ तथा १६१ ।
११५. वही, पृ० १६१ ।
११६. १०५-वत् ।
११७. श्री० ना० बनहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्य-वाङ्मय, पृ० १०५ ।
११८. वही, पृ० १०९ । ११९. वही, पृ० १४७ ।
१२०. ११६-वत् ।
१२१. ११७-वत्, पृ० १४६ ।
१२२. १२३ एवं १२४. जयलाल २० त्रिवेदी, इतिहासभी दृष्टिसे (श्री देशी नाटक समाज : अमृत महोत्सव (स्मृति-ग्रन्थ), १८८९-१९६४, बम्बई, १९६४) ।
१२५. रघुनाथ ब्रह्ममट्ट, रंगभूमि अने संगीत (गु० ना० श० म० स्मा० ग्रन्थ, बम्बई, १९५२), पृ० ४१-४२ ।
१२६. रतिलाल त्रिवेदी, आपणा केटलार नाट्यकारी (गु० ना० श० म० स्मा० ग्रन्थ, बम्बई, १९५२, पृ० ८८) ।
१२७. श्री देशी नाटक समाज : अमृत महोत्सव स्मृति-ग्रन्थ में 'संस्थाना नाटको' के अन्तर्गत 'सती पद्मिनी' का लेखक डा. ह्यामाई घोलसाजी झवेरी की बताया गया है, जो भ्रामक प्रतीत होता है, क्योंकि सन् १९१४ में (प्रथम आवृत्ति) प्रकाशित नाटक की एक प्रति लेखक को-आप्य हुई है, जिसके लेखक हैं-सवेरी चंद्रलाल दलमुखाराम घोलसाजी, जो सन् १९०३ से १९२३ तक देशी नाटक समाज के मालिक थे ।-लेखक
१२८. छोटालाल दलदेव शर्मा, अजीतसिंह नाटकना पायनी तथा टुंकसार, पृ० १७ ।
१२९. जामन, जूनी गुजराती रंगभूमि अने तेनू भावि (गु० ना० श० म० स्मा० ग्रन्थ, बम्बई, १९५२, पृ० ५२) ।
१३०. वही, पृ० ५१ ।
- १३१-१३२ १२६-वत्, पृ० ८७ ।
१३३. रघुनाथ ब्रह्ममट्ट, स्मरण मंजरी. बम्बई, एन० एम० त्रिपाठी लि०, १९५५, पृ० ५४ ।
१३४. चन्द्रबदन मेहता के अनुसार 'बेजत-अनीजेह' की रचना सन् १८६९ में हुई (देखें 'ए हंड्रेड इयर्स आफ गुजराती स्टेज', सोवनीर, बडोदा, भा० स० नू० ना० म०, १९५६, पृ० ९२) ।
- १३५-१३६. डॉ० डी० जी० व्यास, कला-समीक्षक, बम्बई से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर ।
१३७. धनमुखलाल मेहता, गुजराती विनयवादायी रंगभूमिनी इतिहास, पृ० ३१ ।
१३८. वही, पृ० ३२ ।
१३९. डॉ० धीरुभाई ठाकर, अभिनेय नाटको, बडोदा, भा० स० नू० ना० म०, १९५८, पृ० ७० ।

१४०. २० ब्रह्मभट्ट रंगभूमि अने सगीत (गुं ना० ३० म० स्मा० ग्रन्थ, बम्बई, १९५२, पृ० ४२) ।
१४१. धनमुखलाल मेहता, गुजराती बिनघषादारी रंगभूमिनो इतिहास, पृ० २५ ।
१४२. १४०-वत्, पृ० ४८ ।
१४३. होरमझदियार दलाल, गुजरातनी रंगभूमि जीवशे, पण (गुं ना० ३० म० स्मा० ग्रन्थ, बम्बई, १९५२, पृ० ६३) ।
१४४. डॉ० डी० जी० व्यास, बम्बई से एक भेंट (जून, १९६५) के आधार पर ।
१४५. जयतिलाल रं० त्रिवेदी, इतिहासनी दृष्टिसे श्री देशी नाटक समाज (श्री देशी नाटक समाज . अमृत महोत्सव (स्मृति-ग्रन्थ,) बम्बई, १९६४) ।
१४६. १४१-वत्, पृ० २५ ।
- १४७-१४८. जामन, जूनी गुजराती रंगभूमि अने नेनु भावि, (गुं ना० ३० म० स्मा० ग्रन्थ, बम्बई, १९५२, पृ० ५२) ।
- १४९-१५०. राघेदयाम कथावाचक, मेरा नाटक-काल, बरेली, रा० पु०, १९५७, पृ० २२ ।
१५१. ना० प्र० 'बेताब', कृष्ण-मुघमा, दिल्ली । वे० पु०, तृ० स०, १९६१, पृ० १२७ ।
१५२. भा० बच्चेलाल, स०, सगीत थियेटर, काशी, उपन्यास बहार आफिस, छ० स०, १९२३, पृ० ३० ।
१५३. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० ६१४ ।
१५४. १४९-वत्, पृ० १०४ ।
१५५. ना० प्र० 'बेताब', बेताब-चरित्र, मजिल १९ (ब्रह्मभट्ट कवि सरोज, पृ० ३९८-९९) ।
१५६. वही, म० ३१, पृ० ४११ ।
१५७. बीरदेव, प० नारायण प्रसाद 'बेताब' जी की जीवन-भांकी (बालसत्ता, नवम्बर, १९५५) ।
१५८. एव १६०. बलवन्त गांगी, थियेटर इन इडिया, न्यूयार्क, थियेटर आर्ट्स बुक्स, पृ० १५९ ।
१५९. मुगलकिशोर मस्करा 'पुष्प', नेक बानु डी० खरास उर्फ मुघीबाई बेटी खुरशेब बालीबाला (साम्प्रदायिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, २ अगस्त, १९७०, पृ० २७) ।
१६१. १४९-१५०-वत्, पृ० १०१-१०२ ।
१६२. १५८ एव १६०-वत् पृ० १६० ।
१६३. १४९-१५०-वत्, पृ० १८७ ।
१६४. वही, पृ० १८८-१८९ ।
१६५. १५८ एव १६०-वत्, पृ० १६० ।
१६६. प्रेमशंकर 'नरसी', निर्देशक, मूललाइट थियेटर, कलकत्ता से एक साक्षात्कार (दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
१६७. मा० निसार, दिल्ली से बम्बई में एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर ।
१६८. रा० कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पृ० ३ ।
१६९. वही, पृ० १५६ । १७०. वही, पृ० ६७ ।
१७१. १७२ एव १७३. अमृतलाल नागर, पारसी रंगमंच (पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, इलाहाबाद, किशलय-मच, १९६३, पृ० २९१-२९३) ।
१७४. 'आराम' के शेष सभी नाटकों की सूची गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रन्थ में प्रकाशित रत्निलाल त्रिवेदी के लेख 'आपणा केलाक नाट्यकारो' में पृ० ८५ पर दी हुई है । डॉ० डी० जी० व्यास ने भी इन नाटकों को 'आराम'-कृत माना है ।-लेखक ।

१७५. धनजीभाई न० पटेल, पारसी तख्तानी तवारीख, १९३१, पृ० १४७-१४८ ।
- १७६-१७७. डॉ० डी० जी० व्यास, बम्बई से एक मेट (जून, १९६५) के आधार पर ।
१७८. ना० प्र० 'वेताव', वेताव-चरित्र, मंजिल १२ (ब्रह्ममट्ट कवि सरोज, पृ० ३९०-३९२) ।
१७९. रा० कथावाचक, मेरा नाटक-काल पृ० १२ ।
१८०. वही, पृ० १३ ।
१८१. १७८-वत्, मंजिल २०, पृ० ४०० ।
१८२. वही, मंजिल १३, पृ० ३९२-३९३ ।
१८३. अब्दुल कुदूस नैरंग-कृत 'आगा 'हश' और नाटक' (अप्रकाशित) के आधार पर ।
१८४. विनायक प्रसाद 'तालिव', सत्य हरिश्चन्द्र, बनारस सिटी, यैजनाथ प्रसाद बुकनेलर, १९६१, पृ० १७-१८ तथा ६३ ।
१८५. वही, पृ० ५ (संक्षिप्त द्वारा सत्य की महत्ता का प्रतिपादन) तथा पृ० ४४ (विश्वामित्र द्वारा दानवीर और साहसी के गुणों का वर्णन) ।
१८६. वही, पृ० ६२-६३ (हरिश्चन्द्र-विश्वामित्र संवाद) तथा पृ० ८३-८४ (तारा को मारने के लिये प्रस्तुत हरिश्चन्द्र का संवाद) ।
१८७. डॉ० विद्याधरी लक्ष्मणराव 'नम्र', हिन्दी रंगमंच और प० नारायण प्रसाद 'वेताव', वाराणसी, विश्व-विद्यालय प्रकाशन, १९७२, पृ० १२६-१२७ ।
१८८. मु० मैत्रदीहसन 'अहसन', चलता पुर्जा, बरेली, रा० पृ०, १९३५, पृ० ९४-९६ ।
१८९. १७९-वत् पृ० ८६-८७ ।
१९०. मु० मे० 'अहसन', भूलभूलैया, बरेली, रा० पृ०, १९३५, पृ० ७, ३३-३४, ६८-६९, ७२, ७७, ८४, १०९ आदि ।
१९१. वही, पृ० १३८-१४० ।
१९२. १८७-वत्, पृ० ८० ।
- १९३-१९४. कृष्णाचार्य, 'आफतावे मुहम्मद' से 'भीष्म-पितामह' तक 'मुहम्मदशाह आगा 'हश', काश्मीरी (धर्मयुग, २७ नवम्बर, १९६६, पृ० १८) ।
- १९५-१९६. रा० कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पृ० २१६ ।
१९७. १९३-१९४-वत् ।
१९८. हश-वेताव, सह-लेखक, सीता-वनवास, दिल्ली, देहाती पुस्तक भण्डार, अंक १, छठा दृश्य, पृ० २५ ।
१९९. देखें वही, पृ० २१ (सीता-श्रुतिकीर्ति-संवाद), पृ० २३ (लक्ष्मण-राम-संवाद), पृ० ४१ (सीता-कृपा-संवाद), पृ० ६७ (लक्ष्मी-सीता-संवाद), पृ० ७४-७५ (राम-सीता-संवाद) आदि ।
२००. प्रे० 'नरसी', कलकत्ता से एक साप्ताहिक (दिसंबर, १९६५) के आधार पर ।
२०१. १९८-वत्, पृ० ७६ ।
२०२. इस नाटक की मूल पांडुलिपि की एक हस्तलिखित प्रति श्री प्रेमशंकर 'नरसी' के सौजन्य से देखने को प्राप्त हुई थी । प्रतिलिपिकार हैं : एम० एन० गुजराती (१६-७-६०) ।-लेखक ।
२०३. २००-वत् ।
२०४. १९५-१९६-वत्, पृ० १४० ।
२०५. २००-वत् ।

## २६६। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

२०६. कोठा।

२०७. श्री प्रेमशंकर 'नरसी', कलकत्ता के सौजन्य से।

२०८. आगा 'हथ', भीष्म प्रतिज्ञा, द्वाप दूधरा, दृश्य छठा, दिल्ली, दे० पु०, भा० ५०७४-७५ ७६ (भीष्म-अम्बा-सवाद), द्वाप तीसरा, दुसक पहला एवं दूसरा, पु० ८२-८३ (युधिष्ठिर की उक्ति), पु० ८४ (कृष्ण की उक्ति), पु० ८६ (कृष्ण की उक्ति) आदि।

२०९, २१० तथा २११. जनार्दन भट्ट, एम० ए०, पारसी रंगमंच और हिन्दी नाटक ('माधुरी', लखनऊ, वर्ष ७, खण्ड १, स० ४ दिसम्बर, १९२८ ई०), पु० ७३४)।

२१२. रा० कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पु० ४०।

२१३. बच्चन श्रीवास्तव, भारतीय फिल्मों की कहानी, हिन्दी पाकेट बुक्स प्रा० लि०, शाहदरा, दिल्ली, पु० ४९-५०।

२१४. आगा 'हथ', खूबसूरत बला, पहला अंक, चौथा सीन, बरेली, रा० पु०, १९३५, पु० २६ (ताहिरा द्वारा प्रभु-प्रायेणा), दूसरा अंक, दूसरा सीन, पु० ८७ (सहेलियों का गाना)।

२१५. २१२-वत्, पु० २२-२४।

२१६-२१७. वही, पु० २४।

२१८. वही, पु० २२।

२१९. २१४-वत्, पु० १४६।

२२०. वही, पु० ५९।

२२१. विन्सेंट ए० स्मिथ, दि आक्सफोर्ड हिस्टरी आफ इण्डिया, लन्दन, आक्सफोर्ड विद्वद्विद्यालय प्रेस, तृ० स०, १९५८, पु० ७५८।

२२२. आगा 'हथ', स्वावे हस्ती, बरेली, रा० पु०, १९३६, पु० ८-९।

२२३. वही, पु० २-३, ६१-६२ आदि।

२२४. वही, पु० ६५-६६।

२२५. वही, पु० ८७-९१।

२२६. आगा 'हथ', अछूता दामन, बरेली, रा० पु०, द्वि० स०, १९६३, पु० ७४।

२२७. वही, पु० २९।

२२८. अहसन, चळता पुजा, बरेली, रा० पु०, १९३५, पु० ९५।

२२९. बेताब, बेताब-चरित्र, मजिल १, पु० ३८४।

२३०. (क) बजरत्नदास, हिन्दी नाट्य-साहित्य, पु० २५२, तथा

(ख) श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, पु० ६२१।

२३१. २२९-वत्, मजिल १६, पु० ३९४-३९६।

२३२. वही, मजिल २०, पु० ३९९-४००।

२३३. वही, मजिल २९, पु० ४०६-४१०।

२३४-२३५. वही, मजिल १७, पु० ३९६।

२३६. डॉ० डी० जी० व्यास, बम्बई से एक साप्ताहिक (जून, १९६५) के आधार पर।

२३७. २२९-वत्, मजिल ३४, पु० ४१३-४१६।

२३८. श्रीमती विद्यावती नम्र, आत्मज्ञान, ना० प्र० बेताब, पेस्वाग, मोरेगांव (पूर्व), बम्बई से एक साप्ताहिक (जून, १९६५) के आधार पर।

२३९. श्रीमती वि० नम्र के ९-८-६५ तथा २८-११-६६ के दो पत्रों के आधार पर।

२४०-२४१. ना० प्र० 'बेताब', महाभारत, मूमिका, दिल्ली, वे० पु०, तृ० स०, १९६१, पु० ४।

२४२-२४३. ना० प्र० 'बेताब', महाभारत, प्रस्तावना, दिल्ली, बे० पु०, तृ० सं०, १९६१, पृ० १० ।

२४४. वही, अंक २, प्रवेश ५, पृ० ७७ ।

२४५. ना० प्र० 'बेताब', बेताब-चरित्र, मंत्राल २९, पृ० ४०६-४०७ ।

२४६-२४७. वही, पृ० ४०८-४०९ ।

२४८. ना० प्र० 'बेताब', राधायण, दिल्ली, बे० पु०, द्वि० सं०, पृ० १८६ ।

२४९-२५०. ,, ,, पत्नी-प्रताप, मंगलाचरण, दिल्ली, बेताब प्रिंटिंग प्रेस, १९२२, पृ० १ ।

२५१. वही, प्रस्तावना, पृ० ३-४ ।

२५२-२५५. श्रीमती जि० नन्न, बम्बई के पत्र, दिनांक २८ नवम्बर, ६६ के आधार पर ।

२५६. जञ्जन श्रीवास्तव, भारतीय फ़िल्मों की कहानी, पृ० ३३ ।

२५७-२५८. श्रीमती विद्यावती नन्न, बम्बई से एक साप्ताहिक (जून, १९६५) के आधार पर ।

२५९. श्रीमती विद्यावती नन्न का शोध ग्रन्थ 'हिन्दी रंगमंच और प० नारायण प्रसाद' सन् १९७२ में प्रकाशित हो चुका है, किन्तु 'बेताब' के सम्पूर्ण नाट्य-साहित्य के प्रकाशन की आवश्यकता अभी भी बनी हुई है।—लेखक

२६०. रा० कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पृ० १०४ ।

२६१. वही, पृ० ७४ । २६२. वही, पृ० १२ ।

२६३. वही, पृ० २४ । २६४. वही, पृ० १२३ ।

२६५. वही, पृ० १२४-१२५ । २६६. वही, पृ० २०० ।

२६७. वही, पृ० २२१-२२७ । २६८. वही, पृ० २३३ ।

२६९. वही, पृ० २७१-२७३ । २७०. वही, पृ० २७४ ।

२७१. वही, पृ० ५८ । २७२. वही, पृ० ५८-५९ ।

२७३. वही, पृ० ६८-६९ ।

२७४. (क) रा० कथावाचक, श्रवणकुमार, मेरा संक्षिप्त निवेदन, बरेली, रा० पु०, तेरहवाँ संस्करण, १९६३, पृ० १, तथा

(ख) २६०-वत्, पृ० ८३-८४ ।

२७५. २६०-वत्, पृ० २०२ ।

२७६. वही, पृ० ९३ ।

२७७. रा० कथावाचक, परिवर्तन, भूमिका (मु० ले० विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कोशिक'), बरेली, रा० पु०, पं० सं०, १९५५, पृ० ५६ ।

२७८. २६०-वत्, पृ० ८५-८६ ।

२७९. रा० कथावाचक, परमभक्त प्रह्लाद, बरेली, रा० पु०, सं० सं०, १९६०, पृ० १८६ ।

२८०. वही, पृ० ६५-६९ । २८१. वही, पृ० ११५-११६ ।

२८२. रा० कथावाचक, श्रीकृष्ण-अवतार, बरेली, रा० पु०, पं० सं०, १९६२, पृ० १४५ ।

२८३. 'तेरे माता को—' २८२-वत्, पृ० १९० ।

२८४. (क) रा० कथावाचक, ईश्वर-अक्ति, समर्पण, बरेली, रा० पु०, पं० सं०, १९५७, तथा

(ख) २६०-वत्, पृ० २०३ ।

२८५. रा० कथावाचक, कृष्ण-मुद्रा, बरेली, रा० पु०, पं० सं०, १९५९, पृ० १७ ।

## २६८। भारतीय रंगमंच का विवचनारत्मक इतिहास

२८६. (क) रा० कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पृ० २५०,  
(ख) श्यामसुन्दरदास एव पीतांबरदत्त बटवाल, सह-लेखक, रूपक-रहस्य, प्रयाग, इंडियन प्रेस लि०, द्वि० स०, १९४०, पृ० ४४, तथा  
(ग) कृष्णाचार्य, हिन्दी नाट्य-साहित्य, १८६३-१९६५, कलकत्ता, अनामिका, १९६६, पृ० २१-२२।
२८७. २८६ (क)-वत्, पृ० ७६।
२८८. विश्वम्भर सहाय 'व्याकुल', परिचय (ले० पं० रामचन्द्र शुक्ल), इलाहाबाद, लीडर प्रेस, १९३५, पृ० २-३।
२८९. २८६ (ख)-वत् पृ० ४३।
२९०. २८८-वत्, पृ० २-३।
२९१. २८६ (क)-वत्, पृ० २१५।
२९२. वही, पृ० १४८।
२९३. शिवप्रसाद मिश्र 'कद्र', हिन्दी रंगमंच की काशी की देव (श्री ना० ना० मल्ली, वाराणसी . स्व० ज० स० स्था० ग्रन्थ, १९५८, पृ० १८)।
२९४. प्रेमचकर 'नरसी', निर्देशक, भूगलाइट थियेटर, कलकत्ता से एक साक्षात्कार (दिसंबर, १९६५) के आधार पर।
२९५. (क)-२८६-वत्, पृ० ६९।
२९६. मु० दिल, लैला-मजनून, अक १, दृश्य १, दिल्ली, शकरदास सावलदास, बुकसेलर, प्र० स०।
२९७. मु० आरजू, सती सारदा वा मातृ-भक्ति, अक १, दृश्य ३, बनारस, जपान्यास बहार आफिम, पृ० १६।
२९८. डॉ० चम्पूलाल दुबे, हिन्दी रंगमंच का इतिहास, मधुरा, अवाहर पुस्तकालय, प्र० म०, १९७४, पृ० १९५।
२९९. २८६ (क)-वत्, पृ० २१०। ३०० वही, पृ० २११।
३०१. (क) प्रो० रामप्रीत जपाध्याय, राष्ट्रकवि प० माधव शुक्ल (जनभारती, वर्ष १३, अक १, सं० २०२२, पृ० ४५, तथा  
(ख) प० माधव शुक्ल, महाभारत पूर्वाह्न, भूमिका, प्रयाग, प्र० स०, १९१६, पृ० २।
३०२. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० ६२६-६२७।
- ३०३-३०४. ३०१ (क)-वत्, पृ० ४४।
३०५. राधाकृष्ण नेवटिया एव अन्य, सं०, श्री जमुनाप्रसाद पांडे अभिनन्दन-बीबी, कलकत्ता, १९६०, पृ० ४५।
३०६. ३०१ (क)-वत्, पृ० ५७।
- ३०७-३०८. २८६ (क)-वत्, पृ० २२९।
३०९. सूर्यनारायण दीक्षित एव शिवनारायण शुक्ल, सह-अनु०, द्विजेश्वर-चन्द्रगुप्त, बम्बई, हिन्दी ग्रन्थ रसाकार, १९६०, पृ० ११९।
३१०. जनेश्वर प्रसाद 'मायल', सप्ताह चन्द्रगुप्त, बरेली, रा० पु०, द्वि० सं०, १९५१, पृ० १४२।
३११. डॉ० हे० दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वि० भा०, पृ० २५०-२५१।
३१२. मास्टर निसार, दिल्ली से बम्बई में एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर।
- ३१३-३१४. २८६ (क)-वत्, पृ० १२४।
३१५. डॉ० डी० जी० व्यास, बम्बई के अनुसार इस नाटक को सदाऊ की पारसी अल्फ्रेड ने सन् १८९८ ई० में बम्बई में रखा था, जिसे भारतीय एव यूरोपीय समाजिकों के बीच एक-सो लोकप्रियता प्राप्त हुई।



विदेशी आलोचक रैनसम ने सन् १९०१ में हम नाटक की प्रशंसा करते हुए लिखा था—'यह भारतीय 'हेमलेट' अत्यन्त रोचक है।'—लेखक

३१६. कृष्णाचार्य, हिन्दी नाट्य-साहित्य, १८६३-१९६५, पृ० ६७ ।

३१७. रा० कयावाचक, मेरा नाटक-माल, पृ० ३४-३५ ।

३१८. डॉ० रणधीर उपाध्याय, हिन्दी और गुजराती नाट्य-साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन, दिल्ली, ने० प० हा०, १९६६, पृ० ३०१ ।

३१९. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० ६०३ ।

३२०-३२१. मास्टर निसार, दिल्ली में बम्बई में एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर ।

---

४

## प्रसाद युग

(सन् १९१६ से १९३७ तक)

### (१) प्रसाद युग : हिन्दी रंगमंच की गतिविधि

प्रसाद युग की रंगमंचीय गतिविधियों का मूल्यांकन करने के लिये यह आवश्यक है कि हम उसके प्रारंभ होने के पूर्व हिन्दी रंगमंच की स्थिति और सातत्य पर पुनः एक विह्वल दृष्टि डालते चलें, क्योंकि इस संबंध में विद्वानों और समीक्षकों ने जो मूल्यांकन प्रस्तुत किया है, वह न केवल अपर्याप्त और अचूक है, बरन् कुछ सीमा तक भ्रामक भी है। हिन्दी रंगमंच की धारा अज्ञ रूप से सदैव प्रवाहित होती रही है और किसी भी युग में वह विच्छिन्न नहीं हुई। जैसा कि अध्याय ३ में बताया जा चुका है, धारा की यह विच्छन्न खलता बेताब युग की स्वर्ण-धारा को दृष्टि से निरोहित मान लेने के कारण ही उत्पन्न हुई है। वास्तव में देखा जाय, तो पारसी-हिन्दी रंगमंच विस्तारित बेताब युग (१९१६ से १९३७ ई० तक) के अन्त तक तथा आधुनिक युग में भी दूर तक चलता रहा है और इन प्रकार अध्ययन-काल के प्रायः अन्त तक निरन्तर यह रंगमंच जीवित बना रहा। सबसे में लेकर कलकत्ते तक समस्त उत्तरी भारत उनका कार्यक्षेत्र रहा है, अतः यह कथन भ्रामक है कि प्रसाद के समय में 'रंगमंच का विकास बहुत कम हुआ था' अथवा 'पारसी थियेट्रो का युग प्रायः समाप्त हो' गया था।<sup>१</sup> स्वयं जयशंकर 'प्रसाद' का यह भी मत रहा है कि हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं है, जो वस्तु-स्थिति के मेल में नहीं है। रंगमंच के संबंध में भारतेन्दु की ही भांति प्रसाद की भी अपनी एक कल्पना थी। संभव है कि उस कल्पना के अनुरूप उन्हें हिन्दी के मुख्य प्रदेश उत्तर प्रदेश (तब समूक्त प्रान्त) में अपने नाटकों के प्रयोग के लिये उपयुक्त रंगमंच न मिला हो, अथवा उनका नाट्य-विधान भी तत्कालीन रंगमंच की आवश्यकताओं के अनुकूल भँज कर सामने आया होता।

प्रसाद दूरदृष्टा थे, अतः यह संभव है कि उनकी दृष्टि विज्ञान की नित्य नई उपलब्धियों और चमत्कारों को देख कर इस निष्कर्ष पर पहुँची हो कि विज्ञान की सहायता से आगे चल कर मंच को ही उनके नाटकों के उपयुक्त बनाया जा सकेगा। आज के परिक्रामी अथवा शकट रंगमंच पर उनके नाटकों के सफल प्रयोग किये जा सकते हैं। प्रसाद युग को परिक्रामी और शकट रंगमंच की सुविधा प्राप्त न थी और न उत्तर प्रदेश, दिल्ली और उत्तर भारत के अन्य प्रांतों (राज्यों) की यात्रा करने वाली पारसी-हिन्दी अथवा अन्य मंडलियों के संचालकों ने प्रसाद के शुद्ध हिन्दी-नाटकों की ओर दृष्टि डाली, क्योंकि वे प्रायः एक विशिष्ट शैली के ही नाटक खेलना पसंद करती थीं, जिन्हें उनके अपने नाटककार लिखा करते थे और उनका दृष्टिकोण जन-मन-रंजन, आदर्शों की आराधना और समाज-सुधार के साथ अर्थोपार्जन तक ही सीमित रहता था। फिर भी कहना न होगा कि इन मंडलियों ने हिन्दी-नाटकों को व्यावसायिक सफलता दिला कर हिन्दी नाट्य-जगत् की अपूर्व सेवा की है।

फलस्वरूप प्रसाद की दृष्टि उन व्यावसायिक नाटक मंडलियों की ओर गई, जो बनारस, कानपुर, प्रयाग, कलकत्ता आदि नगरों में भारतेन्दु, राधाकृष्णदास आदि भारतेन्दु-कालीन और 'बेताब', राधेश्याम कथावाचक,

‘हृष’ आदि बेताब-नालीन नाटककारी, माधव शुक्ल आदि के नाटक खेला करती थी। इन मंडलियों में से भी एकाध को छोड़कर अधिकांश ने प्रसाद के नाटकों के हाथ नहीं लगाये। इनमें कुछ मंडलियाँ अथवा संस्थाएँ ऐसी भी थी, जो केवल अपने बाकिकोत्सवों के अवसर पर ही नाटक खेला करती थी, और इनमें स्कूल-कालेजों के छात्रों की नाट्य-परिषदें ही प्रमुख रूप से नये प्रयोग करने का प्रयास किया करती थी। यदा-कदा इन मंडलियों अपना नाट्य-परिषदों ने प्रसाद के नाटकों के भी प्रयोग किये। इस प्रकार प्रसाद के नाटक शिक्षित समुदाय की ही मन-स्तुष्टि और रजन के विषय बन कर रह गये और प्रसाद को भी तत्कालीन मंच के अनुकूल अपने नाटकों के परिष्कार का अवसर नहीं मिला। तत्कालीन मंच या पारसी-हिन्दी रंगमंच अबहाँ उसका अनुवर्ती अव्यावसायिक रंगमंच, जो ध्वज साधन-सम्पन्न न होने के कारण पारसी-हिन्दी रंगमंच की स्पर्धा नहीं कर सकता था। तत्कालीन मंच पर परदो, पाखों (विंगो), फ्लाटो, सीन-सीनरियों, कुओं, (ट्रूपो), ट्रिक सीनो आदि का बोलबाला था। ‘टेबल’ अथवा सीन ट्रांसफर के द्वारा मंच पर कलापूर्ण चित्रोपम दृश्यो, मुद्राओं एवं व्यापारों के अतिरिक्त पश्चात्-दर्शन (फ्लैशबैक) अथवा दृश्यात्यंत दृश्य-प्रदर्शन का विधान भी रहता था। नृत्य, गान आदि के साथ हास्य की भी पर्याप्त व्यवस्था रहती थी, जिससे नाटक के बीच-बीच में सामाजिकों का मनोरंजन किया जा सके।

सन् १९१६ से १९३७ तक की अवधि में भारत-व्यापी ध्यावसायिक रंगमंच का सबसे विशेषतः विस्तारित बेताब युग में था, जबकि अव्यावसायिक रंगमंच प्रसाद युग से सबढ़ था। सुधारवादी विचारधारा और शिष्ट-जनो के उपयुक्त नाटकों के प्रणयन और उपस्थापन की दृष्टि से इस पर कमरा। भारतेन्दु युग और बेताब युग की छाप थी। प्रसाद और उनकी विचार-धारा के अनुवर्ती नाटककारों की कृतियों का उपस्थापन इस युग में एक नवीन प्रयोग-साहसिक प्रयोग समझा जाना था। इस युग के अव्यावसायिक मंच की स्थिति और प्रगति सिंहावलोकन से यह बात और भी स्पष्ट हो जायगी।

स्कूल-कालेजों तथा विश्वविद्यालयों के मंच अर्थात् छात्रों की नाट्य-परिषदों को छोड़ दिया जाय, जो प्रायः उन दिनों सभी प्रमुख केंद्रों में नवीन प्रयोग के रूप में चला करती थी, तो प्रसाद युग का अव्यावसायिक रंगमंच मुख्यतः पूर्ववत् बनारस, कानपुर, लखनऊ, प्रयाग, आगरा, छपरा, दरभंगा और कलकत्ता में ही केन्द्रित रहा, अतः इन्हीं नगरों की नाट्य-विषयक गतिविधियों से उस युग के रंगमंच की स्थिति और प्रगति का अनुमान लगाया जा सकता है।

बनारस : प्रसाद युग के प्रारंभ होने के समय बनारस में मुख्यतः दो नाटक मंडलियाँ विद्यमान थी—एक थी भारतेन्दु नाटक मंडली और दूसरी थी नागरी नाटक मंडली। एक तीसरी मंडली थी—जैन नाटक मंडली, जो पारसी-शैली के नाटक खेलने के लिये सन् १९०३ में बनी थी। जैन नाटक मंडली के कार्यों का उल्लेख अध्याय २ में किया जा चुका है।

भारतेन्दु नाटक मंडली के कर्णधार बाबू कृष्णदास साह के निधन (१९१८ ई०) के बाद वह निस्तेज हो गई, किंतु कुछ काल बाद ही उसके पुनरुद्धार के प्रयास प्रारंभ हो गये। कई प्रयासों के बाद समय-समय पर गोविन्द शास्त्री दुबेकर-कृत ‘हर-हर महादेव’ (१९१८ ई०) तथा ‘सुमद्रा-हरण’, माधव शुक्ल-कृत ‘महामात’ उत्तरार्द्ध, राधेश्याम-कृत ‘वीर अभिमन्यू’, ‘प्रह्लाद’ तथा ‘परिवर्तन’, द्विजेन्द्रलाल राय-कृत ‘मेवाड़पतन’, ‘शाहजहाँ’ तथा ‘चंद्रगुप्त’, विरवभरनाथ शर्मा ‘कौशिक’-कृत ‘भीष्म’ आदि कई नाटक खेले गये।

दूसी मंडली में सर्वप्रथम जयशंकर ‘प्रसाद’ के ‘चन्द्रगुप्त’, ‘स्कंदगुप्त’ और ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक अभिनीत किये। ‘ध्रुवस्वामिनी’ बनारस के पुराने टाउन हाल में सन् १९१४ में निरन्तर दो रातों तक खेला गया, जिसे देखकर प्रसाद जी ने बड़ा सतोष व्यक्त किया था। इसमें हिन्दी नाट्य परिषद्, कलकत्ता के देवदत्त मिश्र ने अमात्य शिखरस्वामी की भूमिका की थी। ‘स्कंदगुप्त’ द्विवेदी-मेला पर दो रात खेला गया, जिसमें पहली रात केराचराम

टहन ने और दूसरी रात देवदन मिश्र ने शर्वनाग की भूमिकाएँ की थी ।”

उपर्युक्त गतिविधियों से यह अनुमान होता है कि भारतेन्दु नाटक मंडली ‘ध्रुवस्वामिनी’ के लेखन या प्रकाशन (१९३३ ई०) के वर्ष तक किसी-न-किसी रूप में सक्रिय बनी रही । कृँवर चन्द्रप्रकाशसिंह के मतानुसार ‘ध्रुवस्वामिनी’ का अमिनय उसके प्रकाशन के पूर्व किया गया था ।” जो भी हो, प्रसाद के नाटकों के प्रयोग कर हम मंडली ने अपने युग में अत्यंत साहसिक कार्य किया था और इस प्रकार प्रसाद के नाटकों की अमिनयता पर रंगमंच की मोहर लगा दी थी ।

भारतेन्दु नाटक मंडली ने सन् १९४० में द्विजेन्द्र-‘दुर्गादान’ तथा १९५० में भारतेन्दु-जन्मशती के अवसर पर झरलदास, सावलजी नागर तथा डॉ० भानुधर मेहता-कृत ‘भारतेन्दु नाट्य रुपक’ प्रस्तुत कर अपने जीवित रहने का प्रमाण प्रस्तुत किया, किन्तु सन् १९५० के बाद से यह मंडली प्रायः निष्क्रिय हो गई ।

इस मंडली के प्रमुख कलाकार थे—गोविन्दशास्त्री दुबेकर, केशवराय टहन, डॉ० बीरेन्द्रनाथ दाम, कृँवर कृष्ण बाल, पारंग बेचन शर्मा ‘उष’, बेनी प्रसाद गुप्त, बीरेवर बनर्जी, डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, रायकृष्णदास, मेहेन्द्रलाल मेड, पुरगोसम पड्या, राजाराम मेहरोत्रा, हरिलाथ व्यास तथा द्वारकादास । अंतिम तीन कलाकार स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे ।

इन मंडलियों में नागरी नाटक मंडली के कार्यों का इतिहास सर्वाधिक महत्वपूर्ण है—नवीन प्रयोगों की दृष्टि से ही नहीं, बल्कि प्रयोगों की संख्या और नाटकों के नियमित उपस्थापन की दृष्टि से भी । इनके अनिरुक्त शिक्षा-संस्थाओं के सहायताार्थ और राष्ट्रीय विपत्तियों के अवसर पर आर्थिक सहायता की गुहार पर भी इन मंडली ने अनेक नाट्य-प्रयोग कर एक नई परंपरा स्थापित की—कम से कम हिन्दी के अव्यावसायिक रंगमंच के क्षेत्र में, जहाँ इस प्रकार की पहले कोई विस्तृत परंपरा नहीं रही है ।

प्रसाद युग के प्रवेश करते ही इस मंडली ने सन् १९१६ में हिन्दू विश्वविद्यालय के मिलाप्यास के अवसर पर नारायण प्रसाद ‘बेताब’ का ‘महाभारत’ मसम्भ किया । नाटक का निर्देशन नाटककार आनंद प्रसाद कपूर ने किया । इसमें जगमोहनदास साहू ने श्रीकृष्ण की, सावप्रसाद, गोबर्द्धनदास खत्री और रघुनाथसिंह ने क्रमशः युधिष्ठिर, अर्जुन और भीम की, बनारसीदास खन्ना और आनंदप्रसाद कपूर ने क्रमशः दुर्योधन और विकर्ण की तथा दुर्गाप्रसाद खत्री ने द्रौपदी की भूमिका की थी । संगीत केवल बाजू का और रंग-मञ्चा सरजूप्रसाद बर्क वाले की थी । रगदीपन के लिये गैस और कारबाइड का प्रयोग किया गया था ।”

नाटक देखकर हम अवसर पर आये हुए राजे-महाराजे बहुत प्रभावित हुए और उन्होंने धर्मदत्त शास्त्री की राष्ट्रीय हिन्दी-रंगमंच की स्थापना की अपील पर रंगमंच के निर्माणार्थ २२,८०० रु० दान दिये जाने की घोषणा की ।” हिन्दी के राष्ट्रीय रंगमंच की स्थापना की दिशा में यह पहला सफल प्रयास था, क्योंकि आगे चल कर सन् १९३५ में इसी धनराशि द्वारा मुरारीलाल मेहता प्रेक्षागृह के लिये बनारस में भूमि खरीदी गई और रंगमंच का निर्माण प्रारम्भ हुआ । इसका विस्तृत विवरण अध्याय ५ में दिया गया है । सन् १९१७ में मंडली का रजिस्ट्रेशन हुआ । इसी वर्ष तीन नाटक खेले गये—बेताब-‘महाभारत’ और शेक्सपियर के ‘किंग लियर’ का आनंदप्रसाद कपूर द्वारा किया गया हिन्दी अनुवाद ‘कलियुग’ और उनका मीलिक नाटक ‘भक्त सूरदास’ (जो ‘विलम्बमंगल’ के नाम से प्रकाशित हुआ था) । प्रथम दो नाटकों की आय ७०० रु० ‘अवर डे फंड’ में दे दी गई ।”

१८ और १९ जनवरी, १९१८ को पुनः क्रमशः ‘भक्त सूरदास’ और ‘महाभारत’ खेले गये । इस वर्ष तक मंडली के पास कलाकारों का अच्छा जमावट हो गया था और परतों, वस्त्राभरण आदि का भी एक अच्छा संग्रह मंडली के पास हो गया था । फलतः ‘कलियुग’, ‘संसार-स्वप्न’ (आश्र ‘हृष’ के श्वावे हस्ती) का आनंदप्रसाद कपूर द्वारा अनुवाद) आदि नाटक खेले गये ।

सन् १९२२ के प्रारम्भ में मडली ने राधेन्ध्याम कपावाचक-कृत 'वीर अभिमन्यु' खेलकर एक नया प्रतिमान स्थापित किया। विदेशी वस्त्रों की जगह सभी पात्रों को स्वदेशी वस्त्रों में मंच पर प्रस्तुत किया गया, जिसे बहुत सराहा गया। ६ फरवरी, १९२२ के एक में 'भारत जीवन' ने लिखा 'एक विशेषता और भी कि जितने पात्र स्टेज पर आये, सब स्वदेशी वस्त्रों में थे। किसी के शरीर पर विदेशी वस्त्र नहीं था। अर्जुन के रूप में आनंदप्रसाद कपूर की भूमिका की बहुत प्रशंसा हुई।'।

सन् १९२३ में द्विजेन्द्र-भोष्म पितामह, सन् १९२५ में आनंदप्रसाद कपूर-कृत 'अत्याचार' और जमुनादास मेहरा-कृत 'पाप-परिणाम' तथा सन् १९२७ में कन्हैयालाल 'तसौबर'-कृत 'सम्राट् असोक' नाटक अभिनीत हुए। 'अत्याचार' कई राज्यों तक चला। इस नाटक के ९ जनवरी, १९२५ के प्रदर्शन पर टिकट लगाकर समुक्त प्रांत (अब उत्तर प्रदेश) के बाढ़-पीड़ितों के लिये ४२०) २० अतिरिक्त किये गये। 'पाप-परिणाम' भी ५ और ७ दिसंबर, १९२५ को दो दिन खेला गया।

दिसंबर, १९३० में निरंतर आठ दिन तक कई नाटक खेल कर मडली ने एक नया कीर्तिमान स्थापित किया। इस अवसर पर 'जीवन-आशा', हरिदास माणिक-कृत 'भक्त प्रह्लाद', 'दमन', 'ससार', आनंदप्रसाद कपूर-कृत 'परीक्षित' और मराठी नाटककार रामगणेश गडकरी के प्रसिद्ध नाटक 'एकच प्याला' का शिवरामदास गुप्त-कृत हिन्दी अनुवाद 'बूज का चाँद' खेले गये। अंतिम नाटक अखिल-एशियाई शिक्षा महासम्मेलन में बनारस आये प्रतिनिधियों के सम्मानार्थ किया गया था।

सन् १९३१ में बनारस के दया-पीड़ितों के सहाय्यार्थ दो नाटक खेले गये—'बूज का चाँद' और शिवरामदास गुप्त-कृत 'गरीब की दुनिया'। सन् १९३३ में 'प्रेम रहस्य' और शिवरामदास गुप्त-कृत 'पहली मूल' अभिनीत हुए। सन् १९३४ में बिहार के भूकंप-पीड़ितों के सहाय्यार्थ पुनः 'प्रेम-रहस्य' खेला गया और १५५) २० एकत्र किये गये।

इस बीच मडली के समरपति राजा भोतीचंद का निधन हो गया, जिससे मडली का एक स्तंभ टूट गया। आनंद प्रसाद कपूर बम्बई जा चुके थे और प्रायः वही रहने लगे थे। फलतः सन् १९३४ से १९४० तक कोई विशेष कार्यक्रम न हो सके।

इस मडली द्वारा अभिनीत नाटकों पर दृष्टि डालने से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि विस्तारित भारतेन्दु युग के 'महाराणा प्रतापसिंह' की छोड़ बैठाव युग और प्रसाद युग के केवल उन्हीं नाटककारों के नाटक खेले गये, जिनका प्रत्यक्ष संबंध रंगमंच से रहा है। प्रसाद और उनकी अनुवर्ती विचार-धारा के किसी भी नाटककार के नाटक इस मडली द्वारा प्रसाद युग में नहीं खेले गये। अभिनय-पद्धति मुख्यतः पारसी ढंग की ही रही, यद्यपि मडली के कलाकारों का अभिनय उच्च कोटि का होता था। रंग-सज्जा और रंग-दीपन की दिशा में मडली ने युगानुरूप उपकरणों का प्रयोग कर कदम सदैव आगे की ओर बढ़ाए।

इन मडलियों के अतिरिक्त प्रसाद युग की एक अन्य मंडली का भी उल्लेख आवश्यक है, और वह थी—एलाकर रसिक मंडल, जिसने १४-१५ दिसंबर, १९३३ को नगर की अन्य नाट्य-संस्थाओं के चुने हुये कलाकारों को लेकर रामेश्वर विपेंटर हाल (जहाँ इस समय गणेश टाकीन है) में प्रसाद—'चंद्रगुप्त' मंचरथ किया था। अभिनय काफी सफल रहा। इसमें मंगलीप्रसाद अवस्थी (ना० ना० मंडली), केशवराम टंडन (भा० ना० मंडली) तथा गणेशदास आचार्य (हिन्दी नाट्य समिति) ने क्रमशः चंद्रगुप्त, चाणक्य तथा सिकंदर की भूमिकाएँ की थी। अन्य महत्वपूर्ण भूमिकाओं में सीताराम चतुर्वेदी (राक्षस), बली बाबू (दाह्यायन), चंद्रदेव दीक्षित (पर्वतेश्वर), शिवप्रसाद मिश्र 'खड्ग' (आभीक), सर्वदानन्द नर्मदा (शकटार) ने पाठ उत्त्लेखनीय थे। नाटक में पुरुषों ने ही स्त्री-भूमिकाएँ की थी। ये पुरुष-अभिनेत्रियाँ थी—बदरीलाल गोस्वामी (अलका), गणेशराम नागर (कल्याणी), जनार्दन

मित्र (सुवासिनी) तथा गिरिजाप्रसाद (मालविका) । सीताराम चतुर्वेदी के रासस, सर्वदानंद वर्मा के चकटार तथा बदरीलाल गोस्वामी की अलका की भूमिकाएँ सर्वोत्कृष्ट रही । चन्द्रगुप्त की भूमिका में मंगलीप्रसाद अवस्थी का अभिनय सिमिल एवं सदोप रहा ।

अभिनय के लिए नाटक की रगावृत्ति (स्टेज स्त्रिच्ट) स्वयं प्रसाद जी ने ही तैयार की थी । नाटक के केवल तीन अंक ही प्रस्तुत किये गये थे । प्रेक्षकों में स्वयं प्रसाद जी तथा डॉ० सम्पूर्णानन्द भी उपस्थित थे ।

मंडल के 'चन्द्रगुप्त' के अतिरिक्त किसी अन्य नाटक के खेले जाने का उल्लेख नहीं मिलता ।

कानपुर : प्रसाद युग के प्रवेश के समय कानपुर में एकमात्र अव्यावनायिक नाट्य-संस्था थी-विजय नाट्य समिति, जिसकी स्थापना कानपुर की अंतिकारी चेतना के प्रतीक एवं वांग्मैसकर्म नारायणप्रसाद अरोड़ा ने सन् १९१५ में की थी । सन् १९१६ में अरोड़ा जी की प्रेरणा से विजय क्लब की नाट्य-शाखा के रूप में विक्रम नाट्य समिति की स्थापना हुई ।<sup>११</sup> इसके संस्थापकों में प्रमुख थे-नारायण प्रसाद अरोड़ा, गोवर्द्धनदास सक्ता और बाबुराम जैन । विक्रम नाट्य समिति ने बेताब-महाभारत और 'हृष'-'अछूता दामन' नाटक खेले । इस प्रकार पहले इन संस्थाओं ने पृथक्-पृथक् नाट्य-प्रयोग किये, किंतु बाद में दोनों मिलकर एक हो गईं और उन्होंने अपने संयुक्त ध्वज 'विक्रम-विजय नाट्य समिति' के अन्तर्गत 'सन्निभ' नामक नाटक खेला ।<sup>१२</sup> इस समिति का उद्देश्य सामाजिक नाटक खेल कर नगर में नवचेतना उत्पन्न करना था ।

इन्हीं दिनों कैलाश मंदिर में रामलीला के अवसर पर नाटक खेलने के लिये सन् १९१८ में कानपुर के पुराने रईस रायसाहब गंगाप्रसाद बाजपेयी ने हास्य-अभिनेता ओकारनाथ बाजपेयी और चरित्र-अभिनेता रमाधंकर अग्निहोत्री के सहयोग से कैलाश क्लब की स्थापना की । तबसे प्रत्येक वर्ष इस संस्था द्वारा कैलाश मंदिर के प्रांगण में अस्थायी रंगमंच बनाकर आदिवन शुक्ल सप्तमी, अष्टमी और नवमी को हिन्दी नाटक खेले जाते हैं । विपय-वस्तु, अभिनय-मद्भति और रंग-शिल्प की दृष्टि से नाटकों पर पारसी-हिन्दी रंगमंच की शैली का व्यापक प्रभाव रहा है । यहाँ प्रायः पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ करते हैं । स्त्री-भूमिका करने वाले कलाकारों में प्रमुख हैं-हरिधरकर, नीरोजी (पारसी), राजकिशोर मिश्र, शिवकुमार बाजपेयी, शैलेन्द्रनाथ दत्त आदि ।

क्लब का प्रथम नाटक नारायण प्रसाद 'बेताब' का 'जहरी साँप' था, जिसमें स्वयं गंगाप्रसाद बाजपेयी ने नायक नाहरसिंह और हरिधंकर ने नायिका लुरसीद की भूमिकाएँ की थी । इसमें पारसी-शैली के परछाँ और फ्लाटों के साथ रंगरीपन के लिये फुलाइट एवं हेडलाइट का उपयोग किया गया था और 'फोकस' के लिये कार-बाइक प्रकाश का । सन् १९१९ में राघवेश्याम कथावाचक का 'वीर अभिमन्यु', सन् १९२० में 'वीर अभिमन्यु' के साथ आशा 'हृष' का 'हवावे हस्ती' और १९२१ में 'अहसन' के 'शरीफ बदमाश' के साथ एक पुराना नाटक खेला गया ।<sup>१३</sup>

रायसाहब के बड़े पुत्र शिवप्रसाद और पत्नी का निधन हो जाने के कारण नाटकअभिनय सन् १९२२ से सन् १९२८ तक बंद रहा, यद्यपि इस बीच रामलीला पूर्ववत् होती रही ।

सन् १९२९ में पुनः नाटक प्रारम्भ हुए और इस वर्ष तुलसीदास 'शैदा'-कृत 'जनकनंदिनी' और राघवेश्याम-कृत 'कृष्णावतार' खेले गये । प्रथम नाटक में गंगाप्रसाद बाजपेयी ने राम, उनके पुत्र रघुप्रसाद ने लव और नीरोजी नामक एक पारसी सज्जन ने सीता की भूमिका की । 'कृष्णावतार' में गंगाप्रसाद ने बासुदेव, रघुप्रसाद ने कृष्ण और नीरोजी ने देवकी के रूप में मफल अभिनय किया ।<sup>१४</sup>

प्रत्येक वर्ष क्लब द्वारा दो नाटक-एक नया और एक पुराना खेले जाते रहे । सन् १९३० से १९३७ तक नवीन अभिनीत नाटक हैं-'भक्त प्रह्लाद' (१९३० ई०), 'सन्निभो मंगल' (१९३१ ई०), 'परिवर्तन', 'उपा-अनिच्छद', 'चलता पुर्जा', 'मसफिरी हूँ', 'द्वैवर-भक्ति' आदि ।

इन नाटकों में हास्य-भूमिकाएँ करने वाले ओकारनाथ बाजपेयी का सन् १९३६ में और नायक की भूमिकाएँ करने वाले गंगाप्रसाद बाजपेयी का सन् १९३७ में निधन हो जाने से एक बार पुनः नाटकाभिनय का कार्यक्रम आगामी कुछ वर्षों के लिये अवरुद्ध हो गया और फिर सन् १९४८ तक कोई नाटक मंचनय न हो सका ।<sup>११</sup>

नाटकों का निर्देशन स्वयं गंगाप्रसाद बाजपेयी किया करते थे ।

कनक के पास परदो, फलाटो और जाली के परदों के अतिरिक्त कट-सोन, वस्त्राभरण, रग-दीपन के उपकरणों, आँधी और वृष्टि के प्रदर्शन आदि की अपनी पर्याप्त व्यवस्था है । यह सत्सा एक अर्द्ध-शताब्दी लघि कर आज भी जीवित है । कानपुर के रगमच के इतिहास में इस सत्सा का अपना एक उल्लेखनीय स्थान है ।

अध्यावसायिक रगमच के क्षेत्र में इस युग में कानपुर का तीसरा प्रयोग है-द्वयानन्द नाट्य परिषद् । इस परिषद् की स्थापना वैदिक आश्रम, परमट द्वारा सन् १९२७ में कबिचर १० हृदयनारायण 'हृदयेश' की अध्यक्षता में हुई थी, जिसने अक्टूबर, १९२७ को राधाकृष्णदास-कृत 'महाराणा प्रतापसिंह' नाटक प्रो० रामाज्ञा द्विवेदी 'समीर' के निर्देशन में खेला, जिसमें 'हृदयेश' (शक्तिरसिंह) के अतिरिक्त देशदीपक त्रिवेदी (परिषद् के मंत्री और बाद में हरदोई के जिलाधीश), जगन्नाथ प्रसाद मिश्र (महाराणा प्रताप) आदि ने भाग लिया ।<sup>१२</sup> परिषद् ने सन् १९२८ में कालिदास-कृत 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' का मंचन किया, जिसका निर्देशन डॉ० हरदत्त शर्मा ने किया । 'हृदयेश' और हरस्वरूप भापुर ने क्रमशः दुष्यत और शाकुन्तला की भूमिकाएँ की ।<sup>१३</sup>

उक्त सत्साओं के अतिरिक्त छान्दो एव नाट्य-प्रेमी सिक्तियों एव साहित्यकारों की सत्साएँ भी समय-समय पर राधेश्याम कथावाचक के 'वीर अभिमन्यु', 'भक्त प्रह्लाद', 'धवणकुमार' आदि, बद्रीनाथ भट्ट का 'दुर्गावती', माखनलाल चतुर्वेदी का 'कृष्णार्जुनयुद्ध' तथा द्विजेन्द्रलाल राय के बँगला नाटको- 'बाह्यहृत्', 'चन्द्रगुप्त', 'मेवाड-पतन', 'उस पार' आदि के हिन्दी-अनुवादों का अभिनय समय-समय पर प्रस्तुत करती रही है ।<sup>१४</sup> इस बीच दुर्गा-पूजा के अवसर पर बँगला नाटकों के साथ हिन्दी के नाटक भी, विशेषकर द्विजेन्द्र और अन्य बँगला नाटककारों के नाटकों के हिन्दी-अनुवाद खेले जाते रहे । बँगालियों द्वारा इस वर्ष १९५१ का योगनेस सन् १९५५ में भारतेन्दु- 'भारत-सुदेश' खेले कर किया गया था । इस प्रकार कानपुर के अध्यावसायिक रगमच की वर्षरा सम्पूर्ण प्रसाद युग में अधुणा दनी रही, यद्यपि प्रसाद युग की शीर्ष के अनुरूप यहाँ उसे कोई विशेष प्रतिदान न मिल सका । फिर भी यह कुछ कम नहीं कि अध्यावसायिक नाटक मठलियों के उद्भव-केन्द्र एवं वाहर से आने वाली मठलियों के प्रदर्शन के 'रक्षण' होने के कारण कानपुर में अध्यावसायिक रगमच के साथ अध्यावसायिक रगमच का सह-अस्तित्व बना रहा ।

लखनऊ प्रसाद युग के प्रारम्भ में हिन्दू यूनियन क्लब एक सक्रिय नाट्य-सत्सा के रूप में थी, जिसका विवरण अध्याय २ में दिया जा चुका है । इस युग की अन्य प्रमुख नाट्य-सत्साएँ थी-इडियन हीरो न एंसेसिएशन, इस्तोमी क्लब, धीमेसदादा का क्लब, यंगमेन्स म्यूजिकल सोसाइटी तथा इडियन रेल्वे इस्टीट्यूट क्लब ।<sup>१५</sup>

इडियन हीरो न एंसेसिएशन की स्थापना प्रस्तुत शती के तीसरे दशक में नगर के प्रमुख वकीलों के प्रयास से नादानमहल रोड पर हुई थी । एंसेसिएशन ने मराठी नाटककार रामगणेश गडकरी के 'एकच प्याला' के हिन्दी रूपांतर 'एक प्याला' का मंचन गोलागज थियेटर में किया, जिसमें डॉ० जयतनारायण कपूरिया ने मध्य युगल (नायक) तथा परमात्मा सक्सेना ने निर्मला (नायिका) की भूमिका की थी । शिवशकरलाल श्रीवास्तव नौकर रमजानी की भूमिका में अवतीर्ण हुए ।<sup>१६</sup>

इसके अनंतर एंसेसिएशन ने राधेश्याम कथावाचक-कृत 'परिवर्तन', आम्हा 'हृथ' कृत 'खूबसूरत बला', 'देंदें जिगर' आदि कई नाटक मंचन किये । ये सभी नाटक प्रायः गोलागज थियेटर में ही हुए । 'परिवर्तन' में डॉ० कपूरिया ने बिहारी, मुरारीलाल बक्शी ने शान्तराव, जानचन्द्र सक्सेना ने विद्या तथा परमात्मा सक्सेना ने चंदर का पांठ



(पाटे) किया ।”

इस संस्था का अंतिम नाटक था द्विजेंद्र-‘चन्द्रगुप्त’, जिसमें डॉ० कपूरिया, मुरारीलाल बकील तथा परमात्मा सक्सेना क्रमशः सेल्यूकस, चन्द्रगुप्त तथा हेलेन की भूमिकाओं में अवतीर्ण हुए ।”

नगर के रस्तोगी-समाज के रंगप्रेमी युवकों ने राजा का बाजार में (मेडिकल कालिज के सामने) रस्तोगी बलब की स्थापना की । इस बलब ने नारायणप्रसाद ‘वेताव’-कृत ‘महाभारत’ नाटक अभिमंचित किया । इसमें द्विजेंद्रप्रसाद रस्तोगी ने दुर्योधन, डॉ० कपूरिया ने कर्ण तथा तेजस्वरूप शुक्ल ने द्रौपदी की भूमिकाएँ की थी ।”

बलब ने अन्य कई नाटक समय-समय पर मंचस्थ किये ।

लखनऊ के रंग-निर्देशक योगेश दादा ने एक बलब की स्थापना कर ‘सम्राट् अशोक’ नाटक खेला । इसमें पी० एन० श्रीवास्तव (लल्लन) ने अशोक की तथा कु० टंडन ने रानी तिप्परशिता की भूमिकाएँ ग्रहण की । निर्देशन योगेश दादा ने किया, जो बहुत सफल रहा ।”

यामेन्स म्यूजिकल सोसाइटी की स्थापना प्रस्तुत शती के तीसरे दशक में तुलसीराम वैश्य के प्रयास से हुई, जो सन् १९३५-३६ तक सक्रिय बनी रही । प्रारम्भ में इसका कार्यालय तुलसीराम वैश्य के मकान (मॉडेल हाउस) में था, जो बाद में उठ कर नबीराबाद में (चटर्जी शु कम्पनी के ऊपर बाल कमरे में) आ गया ।”

सोसाइटी ने ‘चन्द्रगुप्त’ (१९२५ ई०), ‘विल्वमगल’ (१९३२ ई०), ‘हृथ’-कृत ‘संदेहवम’ और ‘असीरे हिंस’, जनेश्वर प्रसाद ‘मायल’-कृत ‘तेरे सितम’, विश्वभर सहाय व्याकुल-कृत ‘बुद्धदेव’ आदि कई नाटक अभिनीत किये । इस संस्था के प्रमुख कलाकार थे-राधेबिहारिलाल, पी० एन० श्रीवास्तव, तुलसी राम वैश्य, बालक राम वैश्य, अवतारकुण्ठ गंजूर, बी० एन० सिन्हा, भगवतीचरण श्रीवास्तव आदि । योगेश प्रसाद सक्सेना सोसाइटी के नाट्य-निर्देशक थे और संगीत-निर्देशक थे-अलीकादर (बब्बन साहब), जो फिल्म संगीत-निर्देशक नौशाद के गुरु हैं । नौशाद इस सोसाइटी के नाटकों में बाजा (हारमोनियम) बजाया करते थे ।”

‘तेरे सितम’ के अभिनय के मध्य सोसाइटी के कलाकारों में कुछ मतभेद उत्पन्न हो गया, जिसके फलस्वरूप कुछ कलाकारों ने इंडियन रेलवे इस्टीट्यूट बलब के ध्वज के अन्तर्गत पुनः नाटक खेलने प्रारंभ कर दिये । इस क्लब ने ‘वेताव’-‘जहूरा साँव’, ‘विल्वमगल’, ‘हृथ’-कृत ‘खुबसूरत बला’ आदि नाटक खेले, जो हज़रतगज-स्थित कार्यालय में मंचस्थ किये गये थे ।”

रेलवे इस्टीट्यूट हाल (स्टेशन रोड) के बन कर तैयार हो जाने पर उसका उद्घाटन जनेश्वर प्रसाद ‘मायल’-कृत ‘चन्द्रगुप्त’ से हुआ । इस अवसर पर ‘हृथ’-‘खुबसूरत बला’ भी खेला गया । बाद में ‘हृथ’-‘यहूदी की लड़की’ मंचस्थ किया गया ।”

प्रसाद युग के अंतिम दशक में चलचित्रों के अभ्युदय और लखनऊ में आकाशवाणी की स्थापना से कलाकार कलात्मक अभिव्यक्ति के इन नये माध्यमों की ओर झुक गये और नगर का हिन्दी रंगमंच कुछ काल के लिए शिथिल पड़ गया ।

प्रयाग : प्रयाग और कलकत्ते में हिन्दी-रंगमंच के माध्यम से राष्ट्रीय चेतना के जागरण के लिये माधव शुक्ल ने, मराठी के अधिकांश पत्रकारों एवं साहित्यकारों की भाँति, नाटक लिखे और उन्हें खेलने के लिये प्रयाग में हिन्दी नाट्य समिति और कलकत्ते में हिन्दी नाट्य परिषद् को जन्म दिया ।

प्रयाग की हिन्दी नाट्य समिति एकमात्र नाट्य-संस्था थी, जिसने प्रसाद युग में अव्यावसायिक रंगमंच को जगाये रखा । सन् १९१५ में हिन्दी साहित्य सम्मेलन का जब छठा अधिवेशन डॉ० श्यामसुन्दर दास की अध्यक्षता में हुआ, तो इस अवसर पर समिति ने हार्डिज थियेटर हाल में माधवशुक्ल-कृत ‘महाभारत पूर्वार्द्ध’ खेला । इसमें प्रमथनाथ भट्टाचार्य ने युधिष्ठिर, माधव शुक्ल ने भीम, पुरुषोत्तमनारायण चड्ढा ने अर्जुन, महादेव भट्ट ने

भूतराष्ट्र, रासबिहारी शुक्ल ने दुर्योधन, बेनी शुक्ल ने बिदुर और देवेन्द्रनाथ बनर्जी ने द्रोपदी की भूमिकाएँ की थी। बा० शिवपूजन सहाय ने नाटक देख कर माधव शुक्ल, रासबिहारी शुक्ल और महादेव भट्ट के प्रभाव-शाली अभिनय की भूरि-भूरि प्रशंसा की थी।<sup>१</sup>

लखनऊ में हुए पंचम हिन्दी साहित्य सम्मेलन (१९१४ ई०) के अवसर पर समिति ने भारतेन्दु-सत्य हरिश्चन्द्र का अभिनय किया, जिसे देख कर 'हिंदू पत्र' के संपादक ईश्वरीप्रसाद शर्मा इतने प्रभावित हुए कि उन्होंने आरा में 'प्रनोरजन नाटक मंडली' की स्थापना की।<sup>२</sup> कुँवर चन्द्रप्रकाश सिंह के अनुसार माधव शुक्ल ने जौनपुर, लखनऊ आदि नगरों में जाकर हिन्दी नाटक मंडलियों की स्थापना की थी।<sup>३</sup>

समिति अपने राष्ट्रीय विचार वाले नाटकों के कारण तत्कालीन ब्रिटिश सरकार की कोप-भाजन बनी और माधव शुक्ल का 'महाभारत पूर्वाङ्क' जन्म कर लिया गया।<sup>४</sup> दूसरी ओर, माधव शुक्ल को इलाहाबाद बैंक की नौकरी छोड़कर प्रयाग से कलकत्ते चले जाना पड़ा। उनके कलकत्ते चले जाने पर समिति का कार्य ढीला पड़ गया।

सके अनंतर संपूर्ण प्रसाद युग में छुट-पुट प्रयासों को छोड़, विशेषकर प्रयाग के हिन्दी साहित्य सम्मेलन द्वारा हिन्दी रंगमंच की स्थापना और उन्नयन के लिये किये गये कुछ कार्यों के अतिरिक्त यहाँ का रंगमंच प्रायः सूना-सा ही बना रहा।

आगरा प्रसाद युग के आविर्भाव के समय आगरे में दो नाट्य-संस्थाएँ विद्यमान थी—आगरा नागरी प्रचारिणी सभा तथा आगरा कृष्ण नाटक मंडली। इन नाट्य-संस्थाओं का विवरण अध्याय २ में पहले दिया जा चुका है।

सन् १९३५ में आगरा कृष्ण नाटक मंडली के कार्यों में गतिरोध आ जाने के कारण मंडली के संस्थापक मा० हरनारायण वर्मा केवल राम के राजतिलक के अवसर पर नाटक प्रसाद युग के उपरगत भी सन् १९५० तक खेलते रहे।

छपरा : बिहार में सम्भवतः छपरा ही एक ऐसा नगर है, जिसने प्रसाद युग में नाटकीय सक्रियता प्रदर्शित की। इस युग में केवल तीन नाट्य-संस्थाओं ने रंगकार्य में रुचि दिखाई—छपरा क्लब, श्रीभारदा नाट्य समिति तथा एमेच्युर थिएट्रिक एसोसिएशन। इन सभी संस्थाओं का विवरण अध्याय २ में पहले दिया जा चुका है।

बरभंगा † प्रो० नरनारायण राय के अनुसार घोरपुर, जिला दरभंगा के उमाकांत मिश्र ने सन् १८९६ में मिथिला नाटक कंपनी की स्थापना की थी, जिसके एक नाटक 'सत्य हरिश्चन्द्र' को देखकर दरभंगा के महाराजाधिराज सर कामेश्वर सिंह ने उसका नाम बदल कर 'बिहार हिन्दी मैथिल नाटक समाज', दरभंगा रख दिया। यह समाज सन् १९२५ तक दरभंगा के राज-दरबार में प्रारम्भ में २५ रु० और बाद में ५० रु० प्रतिदिन पर अपने नाट्य-प्रदर्शन करता रहा। समाज के नाटक थे—'शिव विवाह', 'नारद भोह', 'सत्य हरिश्चन्द्र' और 'भक्त प्रह्लाद'। इसके अनंतर मु० रघुनंदनदास द्वारा संस्कृत से अनुवादित 'साकुंतल', 'वसंततिलकम्', 'वल-दमयंती', 'मृदुराक्षस' आदि नाटक भी प्रदर्शित किये गये। प्रसाद युग में इस कंपनी ने घूम-घूम कर टिकट पर नाटक दिखाने प्रारम्भ कर दिये। सन् १९२७ में पंजाब के मा० घुलोराम कंपनी के निर्देशक नियुक्त हुये और कंपनी का नाम पारसी शैली पर पुनः बदल कर 'दि बिहार उमाकांत थिएट्रिकल कंपनी' रख दिया गया। सन् १९३० में कमलाबाई, जूहरी-बाई, मीरा शील, अनुशील आदि अभिनेत्रियों के इस कंपनी में आगमन से उसे थियेटर लोकप्रियता और धन की उपलब्धि हुई।

† यह समस्त वर्णन प्रो० नरनारायण राय, गढ़बनौली (पूषिया) के 'नाट्यवार्ता', कलकत्ता, मई तथा जून, १९७७ के अंकों में प्रकाशित लेख 'मिथिला नाटक कम्पनी' पर आधारित है।—लेखक।

यह कंपनी बिहार के विभिन्न नगरों में प्रदर्शन करती हुई सन् १९३० में नेपाल भी गई थी। सन् १९४३ तक यह सक्रिय बनी रही। सन् १९४७ में उमाकांत मिश्र की मृत्यु के बाद कंपनी विखर गई।

सन् १९४९ में कंपनी का पुनर्गठन हुआ और आधुनिक युग में भी सन् १९६५-६६ तक यह नियमित प्रदर्शन करती रही।

कलकत्ता 'कलकत्ते की हिन्दी नाट्य समिति द्वारा अभिनीत 'भारतेन्दु-नीलदेवी' (१९१६ ई०) देखने के लिये आमंत्रित, किन्तु अभिनय-स्थल का ज्ञान न होने के कारण उसे न देख पाने वाले माधव शुक्ल ने 'ज्ञानसूत्रोदय' नाटक के प्रणेता पद्मराज जैन, राधा मोहन गोकुल और भोलानाथ बर्मन के सहयोग से सन् १९१८ में हिन्दी नाट्य परिषद् की स्थापना की, जिसका तत्कालीन कार्यालय ८३, लोखर चितपुर रोड पर था, किन्तु उसका वर्तमान कार्यालय ४०२, रवीन्द्र सरणि (अपर चितपुर रोड) पर है। पद्मराज जैन उसके प्रथम अध्यक्ष, राधा-मोहन गोकुल उसके उपाध्यक्ष और भोलानाथ बर्मन उसके मंत्री बने। यह 'नाट्य परिषद् विशुद्ध नाटक-परिषद् न थी', वरन् 'गुप्त रूप से नाटक की आड में राजनीतिक उग्रवाद को प्रचारक थी।' परिषद् के 'वरले हुए, स्वप्नशील, सच्चरित्र' सदस्य, तारुण्य-प्रेरित कान्ति की ज्वाला लिये कुछ कर गुजरना चाहते थे। उन्होंने संकल्प किया कि केवल वे ही नाटक लेले जायें, जो राष्ट्रीय हों, और सरकार द्वारा जप्त हो।

माधव शुक्ल के स्थायी रूप से कलकत्ते में जम जाने से परिषद् ने जोर पकड़ा। अभिनय के लिये क्रमशः तीन जप्त नाटक चुने और लेले गये—राधाकृष्णदास का 'महाराणा प्रताप', माधव शुक्ल का 'महाभारत पूर्वाङ्क' और द्विजेंद्र-मेवाड़-पतन'। 'महाराणा प्रताप' परिषद् का पहला नाटक था, जो 'भामाशाह की राजभक्ति' के नाम से सन् १९१८ में बीडन स्ट्रीट के मनमोहन थियेटर में खेला गया। माधव शुक्ल राणा प्रताप बने और भोलानाथ बर्मन, चरणदास और परमेष्ठीदास जैन ने क्रमशः भामाशाह, दूती और छेला की भूमिकाएँ की। माधव शुक्ल तो राणा प्रताप के साक्षात् अवतार ही लया करते थे।

'महाभारत पूर्वाङ्क' और 'मेवाड़-पतन' के नाम बदल कर क्रमशः 'कीरद-कलंक' और 'विद्व-प्रेम' रखे गये। ये नाटक क्रमशः सन् १९१८ और १९१९ में लेले गये। इन नाटकों का निर्देशन स्वयं नाट्याचार्य माधव शुक्ल किया करते थे। परिषद् के पास अभिनेताओं, कलाकारों एवं रंग-मिलिपियों का बहुत बड़ा ढल था, जिनमें माधव शुक्ल, ताराचंद शुक्ल, ईश्वरी प्रसाद भाटिया, भोलानाथ बर्मन, चरणदास, अर्जुनसिंह शर्मा, पिनकीराम आदि पुरुष-पात्रों का और श्रीकृष्ण पांडेय, विश्वनाथ शर्मा, केशव प्रसाद खत्री, रूपनारायण खत्री, अम्बा शर्कर, परमेष्ठीदास जैन, मिथीलाल अग्रवाल, हरि अग्रवाल, प्रसिद्ध नर्तक जमुनाप्रसाद पांडे आदि स्त्री-पात्रों का अभिनय किया करते थे। विश्वनाथ शर्मा की जहाँगिरा की भूमिका प्रसिद्ध थी। केशव प्रसाद खत्री की स्त्री-भूमिकाएँ सर्वश्रेष्ठ होती थी। परमेष्ठीदास कॉमिक में स्त्री का काम करते थे। शेष युवक नर्तकियों और सवियों का काम करते थे। ये युवक स्त्री-भूमिकाएँ इतनी दक्षता से करते थे कि 'महिलाएँ भी उन्हें स्त्री के रूप में देख कर बाँतो-तले अंगुली दबा लिया करती थी।'

परिषद् में सभी स्त्री-भूमिकाएँ पुरुषों द्वारा ही की जाती थी, क्योंकि शुक्ल जी पारसी रंगमंच पर भी बैचयानों द्वारा किमी मनी के अभिनय के बहुत विरुद्ध थे और उन्होंने आन्दोलन चला कर सतियों का अभिनय बैचयानों द्वारा कराया जाना बन्द कर दिया था।

परिषद् के स्थायी संगीत-शिक्षक खादिमहसैन खाँ और मानिकलाल बोस (कोड़ी मास्टर) नृत्य-शिक्षक थे।

परिषद् अपने नाटक अपने सदस्यों के लिये ही किया करती थी, किन्तु समाज-सेवा एवं राष्ट्र-सेवा के लक्ष्य की पूर्ति के लिये वह टिकट लगाकर 'धर्माय-प्रदर्शन' (चैरिटी शो) भी किया करती थी। सार्वजनिक उद्देश्यों की पूर्ति के लिये परिषद् ने इस प्रकार के अनेक धर्माय प्रदर्शन किये। टिकट दस रु० से लेकर सौ रुपये तक हुआ

करती थी और कोई अधिक देना चाहे तो दे सकता था ।

सन् १९२० में असहयोग आन्दोलन और उसके अनंतर स्वदेशी आन्दोलन के प्रारम्भ हो जाने पर माधव शुक्ल, देवदत्त मिश्र, जमुनाप्रसाद पांडे तथा परिषद् के अन्य सदस्य इस आन्दोलन में कूद पड़े और सन् १९३० में नमक सत्याग्रह तक लगभग १० वर्षों तक अस्थिरता और राजनैतिक उथल-पुथल की इस स्थिति में भी, उस समय की छोड़ कर जब परिषद् के सदस्य आन्दोलन में सक्रिय भाग लेते या जेल में होते, परिषद् वर्ष में प्रायः दो-एक नाटक अवश्य कर लिया करती थी । सन् १९२५ में देवदत्त मिश्र परिषद् के मंत्री बने, किन्तु बजरंग परिषद् द्वारा उसका नाट्य-संबन्धी सामान रख लिये जाने के कारण उसका क्रम बिगड़ गया और सन् १९२८ में उसका पुनर्गठन किया गया । इसी वर्ष भू० जनेश्वरप्रसाद 'यागल' का 'सम्राट् चद्रगुप्त' खेला गया, जिसमें देवदत्त मिश्र ने चद्र-गुप्त, माधव शुक्ल ने अलेक्जेंडर और ईश्वरीप्रसाद भाटिया ने चाणक्य की भूमिकाएँ की ।<sup>१४</sup> भाटिया की चाणक्य की भूमिका अद्वितीय होती थी ।

इस बीच पारस्परिक विवाद के कारण परिषद् दो हिन्दी नाट्य-परिषदों के रूप में विभक्त हो गई—एक के मनी थे देवदत्त मिश्र और दूसरी के थे माधव शुक्ल के श्येष्ठ पुत्र विजयकृष्ण शुक्ल, किन्तु सोझ ही दोनों परिषदों में समझौता हो गया और सन् १९२९ में पुन 'सम्राट् चद्रगुप्त' खेलने की संघारी प्रारम्भ हुई । चद्रगुप्त की भूमिका करने के प्रश्न पर दोनों गुटों में विवाद खड़ा हो गया और ईश्वरी प्रसाद भाटिया को छोड़ पुराने सभी कलाकार प्रायः अलग हो गये । फलतः भारतेंदु नाटक मंडली के चरित्र-अभिनेता केशवराम टंडन धनारस से जुलाये गये, जिन्होंने चद्रगुप्त और मिश्र जी ने सेत्पूकस की भूमिकाएँ की ।<sup>१५</sup>

सन् १९३० में नमक-सत्याग्रह के कारण परिषद् के सदस्यों के सत्याग्रह-आन्दोलन में जुट जाने ॥ इस वर्ष कुछ न हो सका । इस बीच समय-समय पर 'झांसी की रानी', द्विजेन्द्र-'वध-नारी' के हिंदी रूपान्तर 'भारत-रमणी' आदि कई नाटक मंचल्य हुए ।

सन् १९३१ में कलकत्ते में तीसरी बार हिन्दी साहित्य सम्मेलन का अधिवेशन होने के अवसर पर परिषद् ने पांडेय वैचन शर्मा 'उग्र' का 'महात्मा ईसा' अलफ्रेड थियेटर में सफलता के साथ अभिनीत किया । निर्देशन माधव शुक्ल ने किया । भोलानाथ वर्मन ने ईसा की और देवदत्त मिश्र ने क्रूर सेनापति गाबेल की भूमिकाएँ की ।

इस अवसर पर 'महात्मा ईसा' से एक दिन पूर्व कलकत्ते की बजरंग परिषद् ने भी मिनर्वा थियेटर में 'राघोदयान-कृत 'ईश्वर-भक्ति' का 'भक्त अवरोप' के नाम से प्रदर्शन करने का आयोजन किया था, किन्तु 'पास' के प्रश्न पर बानर-सेना (स्वयंसेवकों का एक संगठन) से झगड़ा हो जाने से नाटक नहीं हो सका ।<sup>१६</sup>

हिन्दी साहित्य सम्मेलन के अधिवेशन में पुनर्गठित नाट्य उपसमिति की व्यावहारिक शाखा के रूप में हिन्दी रंगमंच समिति का गठन हुआ, जिसके संयोजक थे माधव शुक्ल और नरोत्तम व्यास । इस समिति ने सन् १९३२ में गिरीशचन्द्र घोष के बैंगला नाटक 'बलिदान' के नरोत्तम व्यास-कृत हिन्दी-अनुवाद 'बलिदान' का प्रदर्शन किया, जो बहुत सफल रहा, किन्तु इस समिति के अधिकांश सदस्यों के बिखर जाने के कारण यह प्रयास भी आगे न बढ़ सका ।<sup>१७</sup> जनवरी, १९३२ को परिषद् के उपाध्यक्ष देवेन्द्रनाथ शुक्ल और मंत्री देवदत्त मिश्र तारामुंदरी पार्क में सरकार के विरुद्ध भाषण देने और 'राजद्रोह' के आरोप में गिरफ्तार कर लिये गये और परिषद् अवैध घोषित कर दी गई ।<sup>१८</sup> जेल में छूटने पर परिषद् के कार्यकर्ताओं ने द्विजेन्द्र-'शाहजहाँ' मंचल्य किया । केशवराम टंडन ने शाहजहाँ और देवदत्त मिश्र ने औरंगजेब के काम किये । केशवराम की शाहजहाँ की भूमिका बड़ी यथार्थ होती थी । इसके अनंतर जी० पी० श्रीवास्तव-कृत 'भूल-चूक', द्विजेन्द्र-'पर-भारे' का रूपनारायण पांडेय-कृत अनुवाद 'जस पार' (१९३३ ई०) आदि नाटक किये गये ।<sup>१९</sup>

सन् १९३४ में बिहार के नूतन के समय परिषद् की टोलियो ने धूम-धूम कर लगभग ५०००) रुपये और

नये-पुराने कपड़े एकत्र कर भूकप-गोष्ठियों के लिये भेजे । सन् १९११ में देवदत्त मिश्र परिषद् के सभापति चुने गये, किन्तु कुछ रंगारंग कार्यक्रमों के अतिरिक्त प्रसाद युग के अन्त तक कुछ न हो सका । परिषद् अपने नाटक सामान्यतः मिनर्वा, अम्फेड तथा नाट्यमन्दिर के रंगालयों में प्रदर्शित किया करती थी और रंग-सज्जा, रंगदीपन आदि के सभी तत्कालीन साधनों का उपयोग किया करती थी । सभी वस्त्राभरण, रंगोपकरण बी० दास एण्ड कं० में किराये पर भेगाए जाते थे ।

परिषद् ने पारसी-हिन्दी रंगमंच के नाटकों और नाट्य-पद्धति से विद्रोह कर एक साफ-गुपरा, परिष्कृत, कलापूर्ण एवं राष्ट्रीय हिन्दी रंगमंच खड़ा करने का प्रयास अवश्य किया, किन्तु अपनी परिसीमाओं के भीतर आवद्ध होने के कारण 'महात्मा ईसा' जैसे गंभीर नाटक को छोड़कर उसने इस युग की प्रसाद-धारा के अन्य नाटकों को नहीं अपनाया । अभिनय की कृत्रिमता दूर करने, मंच पर पारसी रंगमंच की अनावश्यक तडक-भडक से यथानभव दूर रहकर सादगी और वस्तुवादिता लाने और रंगमंच को राष्ट्रीयता के पुरस्कारार्थ प्रस्तुत करने में परिषद् का योगदान अविस्मरणीय है ।

कलकत्ते की बजरंग परिषद् से पृथक् होकर कुछ कलाकारों ने सन् १९१९-२० में श्रीकृष्ण परिषद् की स्थापना की । इस सत्था ने कुछ नाटक नाटककार कन्हैयालाल 'कातिल' के निर्देशन में प्रस्तुत किये और हिन्दी नाट्य परिषद् की भाँति अपनी आय का बहुत बड़ा अंश राष्ट्र-हित में लगाया । यह परिषद् अब विशेष सक्रिय नहीं है ।

उपयुक्त विवरण से स्पष्ट है कि हिन्दी के इस अव्यावसायिक रंगमंच पर, एकाग्र अपवादों को छोड़ कर, रंग-सज्जा के लिये अधिकांशतः रंगे हुए परदे, फ्लाटो आदि से ही काम चला लिया जाता था और पारसी मंच के अन्य बाह्याङ्गों का प्रदर्शन उनकी आर्थिक क्षमता के बहरा की बात हुआ करती थी । इस रंगमंच का लक्ष्य रंगसज्जा, वेष्ट-भूषा आदि की तडक-भडक दिखलाना न होकर प्रायः नये प्रयोग करना, अभिनय की कृत्रिमता को दूर करना और रंग-शिल्प को वस्तुवादी, सरल तथा अल्प-व्यय-साध्य बनाना था । फिर भी कानपुर की कैलाश क्लब जैसी कुछ नाट्य-मत्स्याएँ इस युग में भी नये प्रयोगों से दूर बनी रही । कुल मिला कर प्रसाद युग का रंगमंच भातेन्दु युग और केताभ युग की हड्डियों और परम्पराओं से आये न बढ सका । यह मंच प्रसाद के विशिष्ट शैली के नाटकों की आवश्यकताओं की पूर्ति के लिये अपर्याप्त एवं अक्षम था । फिर भी यह तो मानना ही पड़ेगा कि व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक, दोनों प्रकार के मंचों ने प्रसाद की नाट्य-चेतना को बहुत दूर तक प्रभावित किया और वे अनेक प्रयोगों के वाद ही अपनी नाट्य-पद्धति और रंग-शिल्प को एक निश्चित रूप दे सके ।

## (२) हिन्दीतर भारतीय रंगमंच : स्थिति तथा समकालीन युग

प्रसाद युग में हिन्दी की ही भाँति बंगला और गुजराती में भी कुछ सीमा तक प्रयोगनिष्ठ नाटक रंगमंच से दूर जा पड़ा, किन्तु फिर भी सभी आलोच्य हिन्दीतर भारतीय भाषाओं में नाटकों और उनके लेखकों का संबंध किसी-न-किसी रूप में व्यावसायिक नाटक मंडलियों के साथ बना रहा । घराटो को छोड़, जिसमें नाटक व्यावसायिक रंगमंच के साथ एकप्राण बना रहा, दोष सभी भाषाओं में, उनके युगद्वष्टा जिन नाटककारों ने इस युग का नेतृत्व किया, उनकी कृतियों से अव्यावसायिक रंगमंच को प्रेरणा मिली, क्योंकि व्यावसायिक मंच की परंपरागत आवश्यकताओं की पूर्ति न कर पाने, रंगमंच पर नई परम्पराओं एवं कला-विधान की स्थापना करने, भाषा के संस्कार एवं अलंकृत के कारण उनके प्रयोगों के लिये एक ऐसे मंच की आवश्यकता प्रतीत हुई, जो व्यवसाय-दृष्टि को दूर रख कर कुछ दूर तक चल सके । यह प्रयोगनिष्ठ अव्यावसायिक मंच हिन्दी, बंगला और गुजराती में व्यावसायिक मंच के साथ-साथ एक-दूसरे का पूरक और कहीं एक-दूसरे का प्रतिस्पर्धी बन कर चलता रहा ।

सन् १९१२ ई० में नाट्याचार्य गिरीशचन्द्र घोष और मिनर्वा के परिचालक गृहेन्द्र मिश्र के निधन और

सन् १९१६ में स्टार के परिचालक, नट एव नाटककार जमरेन्द्रनाथ दत्त के महाप्रयाण से बंगला के दो प्रमुख रंगालयो-मिनर्वा और स्टार की गति कुछ काल के लिये कुठिन हो गई। कुछ कलाकारों के अवकाश-ग्रहण या वय-वृद्धि के साथ उनकी कला के अस्तगत होने के कारण बंगला रंगमंच पर कुशल कलाकारों का दैन्य उपस्थित हो गया। गिरीश दाबू के पुत्र सुरेन्द्रनाथ घोष (दानी दाबू) इस दैन्य को दूर करने के लिये अपनी अद्भुत क्षमता एवं कला-दाक्षिण्य का परिचय देते रहे, तभी सन् १९२१ में कलकत्ता के विश्वविद्यालय सस्यान में छात्रवृत्ति की भूमिका कर (१९१२ ई०) प्रसिद्धि पाने वाले प्राध्यापक शिशिरकुमार माधुजी ने अध्यापकी छोड़कर व्यावसायिक मंच-जगत् में प्रवेश किया और अपने अक्षयवसाय और नाट्य-कीर्ण के तल धर बंगला रंगमंच को एक नवीन दिशा दी। उन्होंने सर्वप्रथम बंगला मंच पर पाश्चात्य भावाभिनय-पद्धति की अवतारणा की, किन्तु वे गिरीश की भाँति सर्वागतः तप कर अपने युग का नेतृत्व न कर सके। यह मये प्रयोगी का युग था, जिसकी सूचना कवीन्द्र रवीन्द्रनाथ ठाकुर अपने नवीन शैली के नाटको-‘शारदोत्सव’ (१९०८ ई०), ‘राजा’ (१९१० ई०) और ‘आकचर’ (१९१२ ई०) द्वारा दे चुके थे। प्राकृतिक अथवा मानवीय प्रतीकों को लेकर जिन लौकिक एवं पार-लौकिक तत्त्वों की अवतारणा की गई है, वे हैं सत्य और आनन्द की उपलब्धि, आत्मा का अज्ञान के घोर तम को भेद कर परमात्मा से साविध्य अथवा उसमें विलय। रवीन्द्र के नाटकों में निहित प्रथमनिष्ठ तत्त्व-निरूपण सामान्य सामाजिक के लिये प्राह्य नहीं है, अतः उनके नाटकों के लिये सर्वसाधारण के मंच की ही नहीं, असाधारण तत्त्व-ज्ञान सम्पन्न सामाजिकों के मंच की आवश्यकता थी, जिसकी स्थापना के लिये रवीन्द्र को स्वयं प्रयत्नशील होना पड़ा। शान्तिनिकेतन की बालक-बालिकाओं को लेकर रवीन्द्र ने अपने इन नवीन नाटकों के सफल प्रयोग कर इस नवीन मंच की स्थापना की। बाद में उनके कुछ लोकप्रिय नाटक अथवा नाट्यरूपांतर व्यावसायिक रंगमंच द्वारा भी प्रस्तुत किये गये। आर्ट थियेटर द्वारा रवीन्द्र के ‘चिरकुमार सभा’, नाट्य-मंदिर द्वारा उनके ‘विसर्जन’, ‘शेरशर्मा’ और ‘तपती’, नवनाट्य मंदिर द्वारा ‘योगयोग’ (रवीन्द्र के उम्मी नाम के उपन्यास का नाट्य-रूपांतर) अभिनीत किये गये।

रवीन्द्र न केवल नाटककार थे, वरन् वे एक कुशल नट एव प्रयोक्ता भी थे। शान्तिनिकेतन द्वारा अभिनीत नाटकों में वे स्वयं भी भूमिकाएँ करते थे और नाट्य-शिक्षा का कार्य भी करते थे। रवीन्द्र ने नाट्याचार्य शिशिर के साथ भी अनेक भूमिकाएँ की थीं। शिशिर केवल नट, नाट्य-शिक्षक एवं परिचालक थे, जबकि रवीन्द्र इसके अतिरिक्त नाटककार एव कवि भी थे, अतः प्रसाद के समकालीन होने के कारण बंगला में इस युग को ‘रवीन्द्र युग’ के नाम से अभिहित करना समीचीन होगा।

रवीन्द्र युग अनिवार्यतः विशिष्ट व्यावसायिक मंच का युग होते हुए भी व्यावसायिक दृष्टि से गिरीश युग में किसी प्रकार कम महत्वपूर्ण नहीं। इस युग में कोहिनूर, स्टार और मिनर्वा जैसे पुराने रंगालय किमी-न-किमी प्रकार अपने अस्तित्व का परिचय देते रहे, तो दूसरी ओर मनमोहन थियेटर, आर्ट थियेटर, नाट्य मंदिर, नव-नाट्य मंदिर, श्रीरंगम्, नाट्य-निकेतन, कलकत्ता थियेटर लि०, रंगमहल आदि कई नये रंगालयो अथवा नाट्य-संस्थाओं की स्थापना हुई। इनमें से नाट्य मंदिर आदि नई संस्थाओं की स्थापना के पीछे शिशिर-कुमार माधुजी के गत्यात्मक व्यक्तित्व का हाथ रहा है।

मराठी में यह युग रंगभूमि का उत्कर्ष-काल रहा है,<sup>११</sup> क्योंकि सन् १९१४ में प्रथम महायुद्ध के प्रारम्भ हो जाने के कारण प्रायः सभी मराठी नाटक मठलियों में भरपूर घनोपाजन किया, और युद्धोत्तर-काल में रंगभूमि का अपकर्ष आसन्न दिखाई पढ़ने लगने पर मामा वरेरकर नवीन शैली के अपने नाटकों को लेकर सामने आये और एक नये युग का सूत्रपात किया। यद्यपि मामा का कृतित्व उनके महत्त्वाकांक्षी दावों और नाटकों की सामयिकता एवं प्रचाररत्मकता के कारण विवाद का विषय बन गया है, किन्तु इसमें कोई सन्देह नहीं कि उन्होंने नाटकों के

लिये नवीन विषय, नई नाट्य-पद्धति, मंच के लिये नूतन वस्तुवादी सज्जा प्रदान की। उनके प्रायः सभी नाटक स्वदेशहितचिन्तक नाटक मंडली, ललितकलादर्श, गणेश नाटक मंडली, समर्थ नाटक मंडली आदि द्वारा खेले गये।

मामा बरेरकर ने समाज के छल और ढोंग पर जो तीव्र किन्तु विनोदपूर्ण प्रहार किया है, उस प्रहार का अस्त्र है—स्त्री, वह स्त्री जो मामा की विशिष्ट मानस-पुत्री है और जिस पर मामा के निजी सपने की छाप है। वह सतत बाचाल और शास्त्र विद्रोहिणी है, यद्यपि अन्त में वह पुरुष के साथ किसी-न-किसी प्रकार का समझौता कर लेती है। मामा का हास्य प्रसंगनिष्ठ एवं स्वभावनिष्ठ है, जिसे मुख्य कथानक से पृथक् नहीं किया जा सकता। यह पारसी अथवा कोल्हटकर-पद्धति के उस हास्य या कॉमिक से पृथक् है, जिसकी योजना के लिये मुख्य कथा के साथ एक उपकथा अलग से जोड़नी पड़ती है।

इस प्रकार एक नए प्रकार के वस्तुवादी नाटकों के प्रवर्तक होने के कारण इस युग की मामा बरेरकर के नाम से ही 'बरेरकर युग' के नाम से अभिहित किया जा सकता है। यह युग मुख्य रूप से, हिन्दी और बंगला के प्रयोगनिष्ठ अध्यावसायिक मंच के प्रतिकूल, व्यावसायिक नाट्य मंडलियों का युग रहा है, जिनमें प्रमुख थी—ललितकलादर्श, गणेश नाटक मंडली, बलवंत संगीत मंडली, नाट्यकला प्रसारक, गणेश नाटक मंडली, समर्थ नाटक मंडली आदि।

गुजराती में नये युग का प्रारम्भ कुछ विरल से अर्थात् सन् १९२४ ई० से हुआ, जबकि पारसी-शैली की गुजराती रंगभूमि (रंगमंच) और उसकी नाट्य-पद्धति के विरोध में एक नये प्रकार के नाटकों का सृजन प्रारंभ हुआ, जो विषय, वस्तु-गठन, भाषा और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से प्राचीन रंगभूमि के नाटकों की अपेक्षा अधिक परिमार्जित थे और उसके अनुकूल न होने के कारण उसके लिये अग्राह्य थे। फलस्वरूप चन्द्रबदन मेहता तथा अन्य सहकर्मियों ने उस पुरातन रंगभूमि के विरुद्ध एक मोर्चा-सा खड़ा कर दिया। "अभिनय की कृत्रिमता और चमत्कारप्रियता, मंच पर सिन्हादी सवाद, प्रकाश की रूढ़ पद्धति, प्राचीन रंग-सज्जा और पारसी नाट्य-विधा असह्य हो उठी। चन्द्रबदन ने 'अलो' (१९२७ ई०) और 'आगगाडी' (१९३० ई०) लिख कर और कन्हैयालाल मुन्शी ने 'पुरंदर-विजय' (१९२४ ई०), 'अविभक्त आर्या' (१९२४ ई०), 'पीडाग्रस्त प्रोक्त' ('स्नेह-सञ्जम'), 'तर्पण' (१९२६ ई०), 'काकानी दागी' (१९२९ ई०), 'ध्रुवस्वामिनी देवी' (१९२९ ई०) आदि नाटक लिख कर नई दिशा की सूचना दी। इन नाटकों के प्रयोग के लिये एक नई रंगभूमि की आवश्यकता थी, जो अध्यावसायिक रंगभूमि के रूप में अभ्युदित हुई। यद्यपि इसका बीजारोपण सन् १९१५ में ही बड़ौदा में 'संयुक्ता' और 'नव-निक-दन' के अभिनय से हो चुका था," परन्तु इस प्रयास को आंदोलन का रूप सन् १९२४-२५ में ही प्राप्त हो सका। फलस्वरूप भूलाभाई देसाई की अध्यक्षता में 'कला समाज' की स्थापना हुई और सन् १९२७ में चन्द्रबदन मेहता-कृत 'अलो' नामक नाटक मंचस्थ किया गया। यह प्राचीन रंगभूमि के विरुद्ध विद्रोह का प्रथम संकेत था।

दूसरी ओर पुरातन रंगभूमि भी करवट बदल कर पुनः जाग उठी और अनेक नई-पुरानी नाट्य-मंडलियों को लेकर अपनी जययात्रा पर चल पड़ी। इन मंडलियों में प्रमुख थी—'मोरवी आर्य सुबोध नाटक मंडली', 'देशी नाटक समाज', मुंबई गुजराती नाटक मंडली आदि। इन मंडलियों के प्रमुख नाटककार थे—प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी, रघुनाथ ब्रह्मभट्ट, मणिलाल 'पागल', बैराटी, विभाकर, शयदा, हरिहर दीवाना, जामन आदि। इन नाटककारों में मणिलाल 'पागल', हरिहर दीवाना, शयदा, विभाकर आदि नाटककार यद्यपि प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी की अपेक्षा वरिष्ठ रहे हैं, तथापि द्विवेदी सन् १९१६ में एक प्रतिभाशाली सह-लेखक के रूप में अपने जीवन का प्रारम्भ कर क्रमशः संपूर्ण गुजराती रंगभूमि पर छा गये और प्रायः सभी नाटक-मंडलियों में उन्हें अपने यहाँ खींच ले जाने की होड़-सी लग गई। देशी नाटक समाज द्वारा सन् १९२८ में अपने यहाँ ले लिये जाने पर द्विवेदी समाज के स्थायी नाटककार बन गये और तब से सन् १९६० और उसके बाद तक निरंतर गुजराती रंगभूमि की सेवा

करते रहे । प्र० द० द्विवेदी इस युग के प्रमुख नाटककार होते हुए भी किसी नवीन परंपरा का, नई नाट्य-विचार का प्रवर्तन नहीं कर सके, अतः गुजराती रंगमंच को एक नई दिशा देने वाले चन्द्रबदन मेहता और कन्हैयालाल मुंशी के नाम पर इस युग को 'मेहता-मुंशी युग' के नाम से पुकारा जा सकता है ।

मेहता और मुंशी के नाटक व्यावसायिक रंगमंच पर अत्यंत लोकप्रिय रहे हैं ।

(क) दौंगला रवीन्द्र युग में रंगमंच की गतिविधि, उपलब्धियाँ एवं परिस्थितियाँ

जोडासाजी नाट्यशाला एवं शांति निकेतन-ठाकुर-परिवार से संबद्ध होने के कारण रवीन्द्रनाथ ठाकुर का संबंध प्रारम्भ से ही जोडासाजी नाट्यशाला के साथ रहा है, जहाँ वस्तुवादी दृश्यसज्जा के लिये पाश्चात्य पद्धति पर प्रकृत दृश्यों को प्रस्तुत करने पर जोर दिया जाता था । रवीन्द्र-कृत 'आत्मिक-प्रतिभा' में वास्तविकता के अनुकरण के लिये बने के दृश्य में जहाँ पृष्ठ-पट पर झाड़ी में छिपे शूकर को चित्रित किया गया था, वही बरगद के दृक्ष की कुछ शाखाएँ दिखा कर उन वृक्ष पर रुई के बने सारंग का जोड़ा बँटाया गया था और एक कोने पर भूसा-भरा एक मृत मृग खड़ा किया गया था । इसी नाटक के एक अन्य दृश्य में सचमुच का मोड़ा और एक टिन की पनाली में छेद कर जलबुद्धि भी प्रदर्शित की गई थी । इसी प्रकार रवीन्द्र के 'डाकघर' में निम्न मध्य वर्ग के ग्रामीण के मकान का दृश्यवर्णन (सेट) दिखाया गया था, जिस पर छप्पर छाया गया था । परन्तु दृश्य-सज्जा, परबो, अभिनय आदि के सबंध में क्रमशः रवीन्द्र के विचार बदलते गये, जिन पर उन्होंने स्वयं 'रंगमंच' नामक निबंध (१९०२ ई०) में प्रकाश डाला है । इस निबंध में उन्होंने वस्तुवादी रंग-सज्जा की अनावश्यक बतलाया है ।<sup>१५</sup> पाश्चात्य अनुकरण की रंगसज्जा के प्रतिकूल वे मंच पर सादरी और नूतनता के पक्षधर थे और इस सबंध में 'तपती' की भूमिका में अपने विचार प्रस्तुत करते हुए अभिनय की सजीवता और वस्तुवादिता पर रवीन्द्र ने अधिक जोर दिया है । उनके मत से अभिनय कुछ ऐसा होना चाहिये, जो सामाजिक को स्पष्ट करे, जीवित और गतिशील हो । इसके विपरीत वे दृश्यावली को मूक, निष्प्राण और गतिहीन मानते थे, जो सामाजिक की कल्पना को बाँधकर सजीव बना देती है । जल्दी-जल्दी दृश्यावरण अथवा पट-परिवर्तन को उपहासस्पद मानते थे, क्योंकि इसमें आंतरिक सत्य की अभिव्यक्ति में बाधा पड़ती है ।<sup>१६</sup>

शांतिनिकेतन के मंच को लेकर रवीन्द्र ने रंग-सज्जा, वेद-भूषा, रंगदीपन, बाद्य-संगीत आदि के क्षेत्र में कई प्रयोग किये । शांतिनिकेतन के छात्र प्रमथनाथ बिंदी ने इस सबंध में विस्तार से लिखते हुए बताया है कि शांतिनिकेतन में बाजार से खरीदे गये वस्त्रों की जगह स्थानिक चिल्पियों द्वारा परिकल्पित पोशाक, बही के पेंडरो द्वारा बनाये गये पृष्ठपटो एवं यवनिका तथा हारमोनियम की जगह दीणा, शंखी और झराराज का प्रयोग होने लगा था । आडंबरपूर्ण वस्त्राभरण की जगह रंगदीपन के निपुणतापूर्ण प्रयोग पर अधिक जोर दिया जाने लगा था ।<sup>१७</sup>

रवीन्द्र रंगमंच और सामाजिक के बीच घेरावद व्यवधान के भी विरोधी थे । इसीलिये वे यात्रा की नाट्य-पद्धति को बहुत पसंद करते थे, क्योंकि उसमें कलाकार और सामाजिक के बीच व्यवधान नहीं रहता । वे नाटक को, काव्य को उस फुहारे की तरह मानते थे, जिसके रस-रुचि अभिनय के द्वारा निरंतर कर सामाजिक के प्रकृत हृदय को रस-सिक्त कर देते हैं ।<sup>१८</sup> यह अभिनय ऐसा हो, जो नाटक (काव्य) का दो पदानुसरण करे, परन्तु अन्य कलाओं, चित्रकला आदि का चरणसेवी न हो । अन्य कलाओं का आध्व्य उतना ही लिया जाना चाहिये, जो उनकी अभिव्यक्ति के लिये आवश्यक हो । वे चाहते थे कि चित्रांकित पटो एवं दृश्यावली की जगह सामाजिक स्वयं अपनी कल्पना-प्रवणता से काम ले ।<sup>१९</sup> वे अभिनय की संप्रेषणीयता द्वारा सामाजिक के मन में रस-संचार करना, उसके हृदय का साधारणीकरण करना ही नाट्याभिनय का लक्ष्य मानते थे । इस रस-संचार के लिये बाह्य मंचोपकरण को वे बाधक समझते थे ।

रवीन्द्र के रंगमंच और अभिनय में संवर्धित इन विचारों को यद्यपि व्यावसायिक रंगमंच ने मान्यता नहीं



दी," तथापि उन्होंने स्वयं, एक कुशल उपस्थापक (प्रोड्यूसर) की भाँति अपने नाटकों को मंचस्थ कर मूर्त रूप दिया। इसके लिये उन्होंने एक नया कलाकार-दल सँघा किया, जिसे वे बड़ी लगन के साथ नाट्य-शिक्षा देते थे। रवीन्द्र न केवल कुशल उपस्थापक थे, वरन् एक उच्चकोटि के अभिनेता भी थे। अपने नाटकों में वे प्रायः मंच पर उतरा करते थे। 'वाल्मीकि-प्रतिभा' में रवीन्द्र ने वाल्मीकि, 'राजा' और 'डाकघर' में ठाकुरदा, तथा 'फाल्गुनि' में मुवा कवि और बृद्ध अंधे की दोहरी भूमिकाओं में अवतीर्ण होकर स्वाभाविक अभिनय के नये मानदंड स्थापित किये। रवीन्द्र अपने प्रारम्भिक जीवन में नाट्याचार्य विश्वरकुमार भादुड़ी के साथ कलकत्ता विश्वविद्यालय के प्रांगण में भी अभिनय कर 'मुक्त अभिनेता' के रूप में पर्याप्त कीर्ति अर्जित कर चुके थे।<sup>11</sup>

इस काल में रवीन्द्र के नाटकों में और भी प्रौढ़ता आई, क्योंकि ये उनके उत्तर जीवन के नाटक थे, जिन पर उनके नाट्य-विषयक विचारों की तो स्पष्ट छाप है ही, उनका जीवन-चिन्तन भी मुखर हो उठा है, जो एक ओर समाज की यात्रिक निर्भरता, कृत्रिमता और आधुनिकता के प्रति विद्रोह करता है, तो दूसरी ओर अध्यात्म या दर्शन की जँचाइयों को छूने का प्रयास करता है। इस युग के उनके प्रमुख नाटक हैं—'फाल्गुनि' (१९१६ ई०), 'मुक्तधारा' (१९२२ ई०), 'वसंत' (१९२३ ई०), 'गृह-प्रवेश' (१९२३ ई०), 'शोध-बोध', 'नटीरपूजा', 'रक्त करवी' और ऋतु-उत्सव' (१९२६ ई०), 'ऋतुर्ग' (१९२७ ई०), 'तपती' (१९२९ ई०), 'नवीन' और 'शाप-मोचन' (१९३१ ई०), 'कालेर यात्रा' (१९३२ ई०), 'चंडालिका', 'तासेर देन' और 'बाँसरी' (१९३३ ई०), 'आवण-गाथा' (१९३४ ई०), 'चित्रागदा' 'नृत्य-नाट्य' (१९३६ ई०), 'श्यामा' (१९३९ ई०) और 'मुक्तिर उपाय'।

उत्प्रेरित नाटकों में से अधिकांश के जोड़ामाको और शान्तिनिकेतन के मंच पर खेले जाने के अतिरिक्त, इनमें से कुछ तथा कुछ अन्य पूर्वकृत नाटक इस काल में व्यावसायिक रंगालयों अथवा संस्थाओं द्वारा खेले गये। १९२४ ई० में आर्ट थियेटर द्वारा 'चिरकुमार सभा' और 'गृह-प्रवेश',<sup>12</sup> विश्वर के नाट्य मंदिर द्वारा 'विसर्जन'।<sup>13</sup> सन् १९२८ में 'दोष रक्षा'<sup>14</sup> और १९२९ ई० में 'तपती',<sup>15</sup> मनमोहन थियेटर द्वारा सन् १९३० में 'मुक्तिर उपाय'<sup>16</sup> और विश्वर के नवनाट्य मंदिर द्वारा सन् १९३६ में रवीन्द्र का 'योगयोग'<sup>17</sup> खेला गया। इसके अतिरिक्त रवीन्द्र ने स्वयं माइन थियेटर के रंगमंच पर अपना 'शारदारसव' सन् १९२२ ई०<sup>18</sup> और कलकत्ते के इम्पायर थियेटर में 'विसर्जन' सन् १९२३ ई०<sup>19</sup> में अभिनीत किया। इन नाटकों का अभिनय शान्तिनिकेतन के लिये धनसंग्रहार्थ किया गया था, जिनमें उन्होंने क्रमशः सन्यासी और जयसिंह की भूमिकाएँ की थी।

चिर-मानव के शाश्वत सुख-दुःख, जय-पराजय, आशा-निराशा का चित्रण करने के कारण रवीन्द्र के नाटक बँगला ही नहीं, शाश्वत विश्व-साहित्य की वस्तु बन गये हैं। रवीन्द्र के नाटक हिन्दी, गुजराती आदि भारतीय भाषाओं के अतिरिक्त विश्व की सभी समुन्नत भाषाओं में अनूदित हो चुके हैं। रवीन्द्र ने प्रायः दो प्रकार के नाटक लिखे हैं—पौराणिक और सामाजिक। 'चित्रागदा' उनका पौराणिक नाटक है, यद्यपि उसमें शाश्वत नारी का चित्र अंकित किया गया है, जिसमें वह भी पौराणिक की अपेक्षा सामाजिक अधिक प्रतीत होता है। रवीन्द्र के सामाजिक नाटक दो प्रकार के हैं—स्वच्छदताधर्मी और समस्यामूलक। स्वच्छदताधर्मी नाटकों के अन्तर्गत प्रायः उनके सभी गीतिनाट्य, ऋतुनाट्य और नर्कतनाटक आ जाते हैं, जबकि समस्यामूलक नाटकों के अन्तर्गत उनके प्रहसन और गंभीर नाटक आते हैं। इन समस्यामूलक नाटकों में यात्रिक सम्बन्ध, वर्गभेद और पूँजीवाद के विरोध के साथ गांधीवादी असहयोग का भी चित्रण किया गया है। रवीन्द्र के 'मुक्तधारा' और 'रक्तकरवी' इसी प्रकार के नाटक हैं। 'कालेर यात्रा' और 'चंडालिका' में अस्पृश्यता की समस्या को स्पष्ट किया गया है। 'बाँसरी' में आधुनिक सम्पत्ता और साहित्य के आवरण में चलने वाले सामाजिक दम और दसों का बड़ा मार्मिक चित्रण हुआ है।

रवीन्द्र के अधिकांश नाटक गीति-बहुल हैं और उनमें संगीत और काव्य का आग्रह अधिक पाया जाता है,

नाट्य-क्रिया का कम । उनके संकेत नाटक उनके जीवन-दर्शन से बोधिल हो उठे हैं और यही कारण है कि उनके कथानक भी तथिल हैं । बंगाल अथवा भारत के समाज-जीवन से प्रत्यक्ष सम्पर्क न होने के कारण रवीन्द्र के सामाजिक नाटकों में समाज की प्रकृत समस्याओं का अभाव पाया जाता है । रवीन्द्र वस्तुतः नाटककार की अपेक्षा कवि अधिक थे । रवीन्द्र के सम्बन्ध में एक विद्वान ने तो यह मत व्यक्त किया है कि उनमें 'प्रकृत नाट्यकार की प्रतिभा' नहीं थी, "किन्तु यह कथन असत ही सत्य है, क्योंकि 'रक्तकरवी', 'मृतधारा', 'बाँसरी' आदि सशक्त नाटक हैं, जिनमें कौशलपूर्ण वस्तु-मंडन, द्रुत कार्य-व्यापार, विदग्धतापूर्ण, अलंकृत, ओजस्वी, चुस्त, लघु और शृङ्गारनात्मक संवाद, चरित्रों का उभरा हुआ रसालोकन, सभी कुछ पाया जा सकता है । उक्त धारणा के पीछे संभवतः वे गीतिनाट्य एवं नाट्य-काव्य हैं, जिनमें कल्पना और भावुकता के क्षीने-रगीन धारों से वस्तु-जाल को बुना गया है । उनके साकेतिक एवं प्रतीक नाटक भी, जिनमें उनके जीवन-दर्शन अथवा तत्त्व-निरूपण ने नाटक का सूक्ष्म रूप धारण किया है, इस धारणा में सहायक हुए हैं । इसमें कोई संदेह नहीं कि उनके नाटकों का सामान्य धरातल, उनके उन नाटकों की अपेक्षा, जिनमें नूतन समाज-व्यवस्था की स्थापना के लिये आधुनिक रुढ़िम, यात्रिक और पूँजी-प्रधान समाज की भस्मना कर उसे धराशायी किया गया है, कहीं ऊँचा है, जिसकी स्थापना शाश्वत मानवीय भावभूमि पर अथवा कल्पना के वायवीय पक्षों पर की गई है ।

इस दृष्टि से वे हिन्दी के जयशंकर प्रसाद के बहुत निकट हैं, जिनका कवि उनके नाटककार की अपेक्षा अधिक प्रबल है, यद्यपि उन्होंने शाश्वत मानवीय मूल्यों के चित्रण एवं कल्पना की मुक्त उड़ान के लिए रवीन्द्र की भाँति काव्यनिरपेक्ष नूतन आधार न बनाकर ऐतिहासिक नूतन को ही अधिक अपनाया है । दोनों मानवता और मानववाद के पुजारी हैं और इस मानवता की उपलब्धि को ही उन्होंने मानव-जीवन का लक्ष्य माना है ।

**बँगला का व्यावसायिक रंगमंच** - रवीन्द्र ने व्यावसायिक रंगमंच पर खेले जाने वाले नाटकों से पुष्प एक प्रकार के नये ढंग के नाटकों की रचना की, तथापि उनकी नाट्यधारा का बँगला में अनुसरण नहीं हुआ और उनके नाटकों को देखने वाला सामाजिक-वर्ग भी सीमित ही बना रहा ।<sup>१०</sup> सामान्य सामाजिक प्रायः व्यावसायिक रंगभूमि के ही चारों ओर शलबन्ध घूमते रहे । रवीन्द्र युग में कोहिनूर, मिनर्वा और स्टार थियेटरों ने प्राचीन रंगभूमि का सरोपण और संचालन किया, तो दूरी और सन् १९२१ में व्यावसायिक क्षेत्र में प्रवेश कर निशिरकुमार भादुड़ी ने नूतन रंगभूमि की स्थापना की । इसके अतिरिक्त मनमोहन पाण्डेय ने मनमोहन थियेटर की सन् १९१५ में और अपरेसाचन्द्र मुखोपाध्याय ने आर्ट थियेटर की सन् १९२३ में स्थापना कर बँगला रंगभूमि में नये प्राण फूँके ।

**कोहिनूर थियेटर-सन् १९१२** में कोहिनूर थियेटर को खरीद कर मनमोहन पाण्डे ने उसकी आवश्यक मरम्मत कराई और उसी में मिनर्वा के ध्वज के अन्तर्गत सन् १९१५ में गिरीशचन्द्र घोष-कृत 'काला पहाड़' मंचस्थ किया । मिनर्वा के नाम का उपयोग करने के कारण मिनर्वा के एक अन्य स्वतन्त्राधिकारी उपेन्द्र बाबू निषेधाभा ( इजवशन ) ने आये, जिसके फलस्वरूप उसी वर्ष से वे उसे मनमोहन थियेटर के नाम से चलाते लगे ।<sup>११</sup>

**मनमोहन थियेटर-‘काला पहाड़’** की सफलता के बाद स्टार से चुन्नी बाबू और वसंतकुमारी तथा थियेटर टेम्पुल से तिनकडि दासी मनमोहन से आ गईं । सन् १९१६ में मनमोहन द्वारा निशिकान्त वसुधा का 'बापाराव', निर्मलशिव बन्धोपाध्याय का 'बहादुर' ('चोर या बहादुर') तथा हरनाराय बसु का 'भक्त कबीर' अभिनीत किये गये । इसी वर्ष मुरेन्द्रनाथ बन्धोपाध्याय-कृत ऐतिहासिक नाटक 'मोगल-पाठान' भी खेला गया, जो निरंतर १५० रात्रियों तक चलता रहा ।<sup>१२</sup> इस नाटक में दानी बाबू ने बेरसाह की, चुन्नी बाबू ने हुमायूँ की, शशीमुखी

ने सोफिया की ओर बसतकुमारी ने चाँद की भूमिकाएँ सफलता के साथ की। इसके अनंतर गिरीश बाबू के 'मूहलश्मी', 'बलिदान' आदि कुछ पुराने नाटक खेले गये।

सन् १९१७ में बकिमचन्द्र के 'चन्द्रसेसर' पर से निषेधाज्ञा हट जाने पर उसे सफलता के साथ मंचस्थ किया गया। इसी वर्ष ६ अक्टूबर को सुरेन्द्रनाथ बन्धोपाध्याय का ऐतिहासिक नाटक 'पानीपत' खेला गया। इसमें दानी बाबू ने बाबर की भूमिका की। सन् १९१८ में अभिनीत निशिकान्त बसुराय के 'देवला देवी' में दानी बाबू की खिजिरखान की भूमिका बहुत प्रभावशाली रही। मतिषा के रूप में आश्चर्यमयी, देवला देवी के रूप में रानी सुदरी और अलाउद्दीन के रूप में चुनो बाबू के अभिनय उल्लेखनीय रहे।<sup>१३</sup> सन् १९२० में सुरेन्द्रनाथ बन्धोपाध्याय का 'हिन्दू बीर' खेला गया। इसी वर्ष 'वियक्त्त' और 'मेघनाद-बध' नाटक खेले गये, जिनमें कुछ दृश्यों को चलचित्र द्वारा दिखाया गया था। बंगला रंगमंच पर दृश्यों को चलचित्र द्वारा दिखाने की प्रथा दीर्घस्थायी न हो सकी।<sup>१४</sup>

सन् १९२१ में गिरीश-हाराणिधि एवं क्षीरोद-आक्रमणीर और तदनन्तर निशिकान्त-बंगे बर्गी (१९२२ ई०) नाटक अभिनीत हुये। 'बंगे बर्गी' ५०० रात्रियों तक चला और उसकी स्वर्णजयंती मनाई गई।<sup>१५</sup> बंगला रंगभूमि के इतिहास में यह पहला नाटक था, जिसे स्वर्णजयंती पहली बार मनाने का अवसर मिला। अगस्त, १९२३ में सुरेन्द्रनाथ-अलेक्जान्डर खेला गया, किन्तु यह सामाजिकों की पसन्द नहीं आया। सन् १९२४ में अभिनीत निशिकान्त-ललितादित्य में दानी बाबू के उच्च कोटि के अभिनय के बावजूद उसकी सफलता न हो सकी।

सन् १९२१ में शिशिरकुमार भादुड़ी द्वारा प्रारम्भ किये गये नूतन अभियान के आगे दानी बाबू और उनका अभिनेता-दल श्रीहृत-सा हो चला। दूरदर्शी मनमोहन बाबू ने नियति के संकेत को पढ़कर अपना थियेटर लीज पर दे दिया। नये प्रबन्ध के अन्तर्गत बसतकुमार चट्टोपाध्याय-कृत 'मीराबाई' (१९२८ ई०) और निशिकान्त बसु-कृत सामाजिक नाटक 'पथेर धोये' मंचस्थ किया गया। इसी बीच मनमोहन और शिशिरकुमार भादुड़ी के नाट्यमन्दिर ने मिलकर गिरीश-प्रफुल्ल का सम्मिश्रित अभिनय किया।<sup>१६</sup> इसमें दानी बाबू ने योगेश की और शिशिर ने रमेश की भूमिकाएँ कर पुरातन और नवीन का अपूर्व संगम उपस्थित किया।

सन् १९२९ ई० में वरदाप्रसन्न दासगुप्त का 'कर्मवीर', जलधर चट्टोपाध्याय का 'प्राणेश दावी' शचीन्द्रनाथ सेनगुप्त का 'रक्तकमल' और सुधीन्द्रनाथ राहा का 'समुद्रगुप्त' मंचस्थ किया गया। इसके अन्तर्गत मणिलाल बन्धोपाध्याय का 'अर्हामीर' (१९२९ ई०) और मन्मथ राय का 'महुया' (१९३० ई०), रवीन्द्रनाथ ठाकुर का 'मुक्ति उपाय' (१९३० ई०) और शचीन्द्रनाथ सेनगुप्त का 'गैरिकपताका' अभिनीत हुआ। 'गैरिक पताका' सिवा जी के जीवन से सम्बन्धित ऐतिहासिक नाटक है, जिसकी सफलता में मनमोहन को विशेष अर्थ लाभ हुआ।<sup>१७</sup> यह नाटक भी कई रात्रियों तक चलता रहा।

मनमोहन का अन्तिम नाटक था-मन्मथ राय का श्रीकृष्ण-जन्म से सम्बन्धित पौराणिक नाटक 'कारागार', जो २६ रात्रियों तक चला। तदनन्तर उसे 'उत्तेजक' घोषित कर सरकार ने उम पर प्रतिबन्ध लगा दिया। फलस्वरूप सन् १९३१ ई० के प्रारम्भ में ही मनमोहन थियेटर बन्द हो गया।

मिनर्वा थियेटर-मनमोहन पाण्डेय के बाद सन् १९१५ ई० में ज्येन्द्रकुमार मिश्र मिनर्वा के स्वत्वाधिकारी ('लेडी') बने और सर्वप्रथम द्विजेन्द्रलाल राय-कृत 'सिंहल विजय' नाटक खेला गया। अपरेशचन्द्र मुखोपाध्याय मिनर्वा के प्रबन्धक नियुक्त हुये। ज्येन्द्र बाबू के परिचालन में मिनर्वा सन् १९३८ ई० तक चलता रहा, जिसके बाद उमका प्रबन्ध कई बार बदला और आज भी अनेक उत्थान-पतन के बाद यह सन् १९५९ ई० से लिटिल थियेटर ग्रुप के तत्वावधान में चल रहा है।

ज्येन्द्र बाबू के परिचालन-काल में मिनर्वा में जो नाटक खेले गये, उनमें प्रमुख हैं-क्षीरोदप्रसाद विशाविनोद

का गीतिनाट्य 'किन्नरी' (१९१८ ई०), वरदाप्रसन्न दासगुप्त का 'मिशरकुमारी' (१९१९ ई०), रवीन्द्रनाथ ठाकुर का 'वधशिरण' (१९२२ ई०) और द्विजेन्द्र-चन्द्रगुप्त (१९२२ ई०) । १८ अक्टूबर, १९२२ को 'शकुन्तला' के प्रारम्भिक दो रातों में मिनर्वा में आग लग गई, जिसके फलस्वरूप वह ध्वस्त हो गया।<sup>१५</sup> नवनिर्मित मिनर्वा में महात्मापचन्द्र घोष के 'आत्मदर्शन' का ३ अगस्त, १९२५ ई० को उद्घाटन हुआ।<sup>१६</sup> सन् १९२२ से १९२५ के बीच ज्येष्ठ बाबू ने अल्फ्रेड थियेटर को लेकर 'बालिम', 'जीवन-युद्ध', 'कृतातेर वगदर्शन' आदि कई नाटक खेले, जिनमें दृश्यो को वास्तविक रूप में प्रस्तुत किया गया।

सन् १९२५ में नवनिर्मित मिनर्वा में 'आत्मदर्शन' के उपरांत भूपेन्द्र बन्धोपाध्याय का 'बाङ्गाली', अमृत धनु के 'व्यापिका विद्या' और 'वाससेनी' (१९२७ ई०) नाटक अभिनीत हुए। सन् १९२७ में दानी बाबू मिनर्वा में प्रवक्ता होकर आये और कुछ काल बाद उनके चले जाने पर अहीन्द्र चौधरी प्रवक्ता नियुक्त हुए। अहीन्द्र के समय में 'गंगा राक्षी', 'चन्द्रनाथ', 'बामुकी', 'देवयानी' आदि नाटक मंचस्थ हुए। ये सभी नाटक प्रायः पचासी थे। अहीन्द्र के चले जाने पर परिचालक ज्येष्ठ बाबू ने त्रिअक्षी नाटक करने प्रारम्भ कर दिये। वे मंच पर लंबे नाटकों के पक्षपाती न थे। फलतः उन्होंने तीन घंटे के ही नाटक खेलने का निश्चय किया।<sup>१७</sup> टिकट की दरें भी घटा दी गईं। गैलरी की टिकट आठ आने के बजाय चार आने कर दी गईं। मिनर्वा द्वारा किये गये इस परिवर्तन का सर्वत्र स्वागत हुआ और आम रंगालयों ने भी उसका अनुकरण प्रारम्भ कर दिया। सभी जगह तीन घंटे के त्रिअक्षी नाटक खेले जाने लगे, यद्यपि कुछ रंगालयों ने टिकट की दरें बढ़ा दी।<sup>१८</sup>

इस नए परिवर्तन के अन्तर्गत सर्वप्रथम सन् १९३३ में मिनर्वा में 'आँधारे आलौते' अभिनीत हुआ। इसके अनन्तर 'शक्ति मंत्र', 'बामनाबतार', 'भराठा-मोगल', पाचकडि चट्टोपाध्याय का 'मिश्रशक्ति', 'गयातीर्थ' आदि कई नाटक खेले गये।

इसके उपरांत ज्येष्ठ बाबू ने मिनर्वा को छोड़कर स्टार का स्वत्व प्राप्त कर लिया।

स्टार थियेटर-६ जनवरी, १९१६ को स्टार के स्वत्वाधिकारी अमरेन्द्रनाथ दत्त के निधन के उपरांत स्टार में हारान रक्षित के 'जड़ भरत', मणि बन्धोपाध्याय के 'वाराणसी' आदि नाटकों के बाद स्वत्व बदलता रहा और अन्त में गिरिमोहन मल्लिक के सन् १९१८ में स्वत्वाधिकारी होने पर कुछ स्थिरता आई। सर्वप्रथम शरद्-चन्द्र चट्टोपाध्याय के 'विराज बहू' का नाट्य-रूपान्तर खेला गया, जिसमें प्रत्येक रात्रि तेरह-बीसही सी रुपये की आय हुई।<sup>१९</sup> तदनन्तर अपरेशचन्द्र मुत्तोपाध्याय स्टार के प्रवक्ता नियुक्त हुये। अपरेश ने क्षीरोद-किन्नरी को उठाया, किन्तु मिनर्वा के निवेदनाला ले आने पर उन्हें 'किन्नरी' बदल कर देना पड़ा। सन् १९१९ ई० में अपरेश ने स्वलिखित 'उर्ध्वशी' और 'दुमुखे साय' नाटक खेले। कुछ काल बाद अपरेश स्टार को छोड़कर चले गये। गिरिबाबू के थियेटर न चलाने के निश्चय के फलस्वरूप अपरेश ने प्रबोध बाबू की सहायता से उसका स्वत्व ले लिया और अपने 'राक्षीवधन' (१९२० ई०) से उसका उद्घाटन किया। सन् १९२१ ई० में उनके 'अयोध्या बेगम' को अच्छी सफलता मिली। इसी नाटक में रविवार का अभिनय सध्या के बजाय अपराह्न अर्थात् 'मैंदनी शो' से होने लगा।<sup>२०</sup> नाटक की दृश्यगञ्जा अत्यन्त मनोरम थी।

इसके अनन्तर निर्मल शिव बन्धोपाध्याय का 'नवावी आमल' और अपरेश के नाटक 'अप्परा' तथा 'मुदामा' (१९२२ ई०) मंचस्थ किये गये।

सन् १९२३ ई० में अपरेश ने अपना स्वत्व छोड़ दिया, जिसे आर्ट थियेटर लि० नाम की एक कम्पनी ने ग्रहण कर लिया। इस कम्पनी के सचिव हुए प्रबोधचन्द्र शुह और प्रवक्ता एव नाट्यशिक्षक स्वयं अपरेश बने।<sup>२१</sup>

आर्ट थियेटर-अपरेश के 'कर्णाजुन' को लेकर आर्ट थियेटर का स्थानांतरण ३० जून, १९३३ को हुआ। इसमें तिनकडि चक्रवर्ती, अहीन्द्र चौधरी, दुर्गादास बन्धोपाध्याय आदि कई नूतन कलाकारों ने भाग लेकर अच्छा

यथाज्ञेन किया। तिनकडि की कर्ण और अहीन्द्र की अर्जुन की भूमिकाएँ उत्त्तेजनीय रही। 'कर्णाजुन' तीन सौ रात्रियों तक चला।<sup>११</sup> २९ अगस्त, १९२३ में आर्टे थियेटर में बुधवार से नाटक किया जाना प्रारम्भ हो गया। इसी दिन रवीन्द्रनाथ ठाकुर का 'राजा-ओ-रानी' मंचस्थ किया गया।<sup>१२</sup>

इसी बीच अपरेण मुरेन्द्रमोहन घोष (दानी बाबू) को मनमोहन थियेटर से फोडकर १०००) १० मासिक वेतन देकर आर्टे थियेटर में ले आए।<sup>१३</sup> २४ जुलाई, १९२४ से द्विजेन्द्र-चन्द्रगुप्त' का प्रदर्शन प्रारम्भ हुआ, जिसमें दानी बाबू ने चाणक्य का अभिनय कर चार चाँद लगा दिये। पहले रात को ही दो हजार में कुछ कम की टिकटें बिकीं और कभी-कभी तेईस सौ रुपये की टिकटें बिक जाती थीं।

इसके अनन्तर गिरीशचन्द्र घोष का 'जना', रवीन्द्रनाथ ठाकुर का प्रहसन 'चिरकुमार समा', 'गृहप्रवेश' एवं 'गोघ-बोघ' और दक्षिण का 'चन्द्रमौलर' १९२५ ई० में मंचस्थ किया गया। सन् १९२६ ई० में अपरेण के 'श्रीकृष्ण' और 'बड़ीशाय', मोगीन्द्रमोहन मुन्षीपाध्याय का 'लाख टाका' आदि नाटक खेले गये।

सन् १९२७ ई० में आर्टे थियेटर के कनू'पस ने मनमोहन का स्वतन्त्र ग्रहण कर लिया और इस प्रकार आर्टे थियेटर की दो सालाएँ हो गई—एक स्टार में और दूसरी मनमोहन में। स्टार-स्थित आर्टे थियेटर ने क्षीरोद-अशोक', रवीन्द्र-प्रायश्चित्त' और अनुरूप देवी के उपन्यास 'मन्त्रशक्ति' का अपरेण-कृत नाट्यरूपांतर (१९३० ई०) अभिनय किया और मनमोहन-स्थित आर्टे थियेटर की शान्ता ने अपरेण-धीरामचन्द्र' (१९२७ ई०) और गिरीश-शकराचार्य' मंचस्थ किये। 'मन्त्रशक्ति' बहुत लोकप्रिय हुआ।

स्टार में सन् १९३१ ई० में अपरेण का 'धीरामराग' खेला गया, जिसमें दानी बाबू ने चपल गोपाल की मूर्ख तात्त्विक और प्रचंड भक्त के रूप में दोहरी भूमिकाएँ कर अभिनय-दाक्षिण्य प्रदर्शित किया। इसके अनन्तर अनुरूप देवी के 'पोष्यपुत्र' उपन्यास के अपरेण-कृत नाट्य-रूपान्तर को सफलता के साथ प्रस्तुत किया गया। यह इतना लोकप्रिय हुआ कि प्रत्येक रात्रि दो हजार से लेकर सत्ताइस सौ रुपये तक की टिकटें बिक जाती थीं।<sup>१४</sup> स्वाम-कान्त की भूमिका में दानी बाबू ने अच्छा यशार्जन किया। २७ रात्रियों तक अभिनय कर चुकने के बाद दानी बाबू अस्वस्थ हो गए और २८ नवम्बर, १९३२ को उनका स्वर्गवास हो गया। सन् १९३३ में आर्टे की अभिनय कृष्णभामिनी का और सन् १९३४ में अपरेणचन्द्र का निधन हो गया। अपरेण के निधन के बाद आर्टे थियेटर बंद हो गया।<sup>१५</sup>

दानी बाबू और अपरेण बाबू के निधन के कारण गिरीश युग के अंतिम स्तम्भ टूट गये, किन्तु इसके पहले कि बेंगला रगभूमि का प्रासाद अररा कर गिरे कि सन् १९२१ में शिशिरकुमार भाट्टजी ने विश्वविद्यालय संस्थान का परिचालन कर एक नये युग के आगमन की सूचना दी। उसी वर्ष उन्होंने मादन थियेटर्स द्वारा स्थापित बंगाली थियेट्रिकल कम्पनी के क्षीरोद-आलमगीर' में आलमगीर की कठिन भूमिका में अपना अभिनय-कौशल प्रदर्शित किया। इसी प्रकार उन्होंने क्षीरोद-रघुबीर' में रघुबीर का और द्विजेन्द्र-चन्द्रगुप्त' में चाणक्य का अभिनय कर प्रतिष्ठा प्राप्त की।<sup>१६</sup> क्षीरोद-रत्नेश्वर मंदिर' के उपस्थापन के बाद बंगाल थियेट्रिकल कम्पनी सन् १९२३ में बन्द हो गई।<sup>१७</sup>

नाट्य मन्दिर—मार्च, १९२४ में अल्फ्रेड थियेटर किराए पर लेकर शिशिर ने गीति-नाट्य 'वसतकीला' और नदनम्बर 'आलमगीर' नाटक प्रस्तुत किया, परन्तु वे इनसे ही सतुष्ट नहीं हुए। अप्रैल, १९२४ में दिगम्बर ने मनमोहन थियेटर को तीन हजार रुपये मासिक किराये पर ले लिया और ६ अगस्त, १९२४ को योगेश चौधरी के गीति-नाट्य 'मीना' को लेकर अपने नाट्यमन्दिर का उद्घाटन किया।<sup>१८</sup> पहले दिन देशबन्धु चित्तरजन दास इस नाटक को देखने आये थे। 'मीना' कई रात्रियों तक चला।

'मीना' के अनन्तर 'भीष्म' (क्षीरोदप्रसाद), 'पाषाणी' (द्विजेन्द्रलाल), 'जना' (गिरीशचन्द्र) और

‘पुढरी’ (धीन वसु) मंचस्थ कर सिधिर ने मनमोहन धियेटर छोड़ दिया और कानूनीबालिस धियेटर किराये पर लेकर ‘नाट्यमंदिर लि०’ के नये ध्वज के अन्तर्गत सन् १९२६ ई० में योगेश-सीता’ और रवीन्द्र-‘विसर्जन’ नाटको को प्रस्तुत किया। इसके बाद गिरीश-‘पादवेर अजातवांस’ एवं ‘प्रफुल्ल’ और सरच्चंद्र चट्टोपाध्याय द्वारा अपने ही उपनाम ‘देवापावना’ का किया गया नाट्यरूपांतर ‘पोडशी’ सन् १९२७ ई० में प्रस्तुत किया गया। ‘पोडशी के साथ ‘रवीन्द्र-‘क्षेपरदा’ का भी प्रथम अभिनय किया जाता था।’ इसी वर्ष से प्रत्येक वृहस्पति-वार को भी नाट्यमंदिर में नाटक खेला जाने लगा।

३ अक्टूबर, १९२८ को गिरीश-स्मृति समिति के प्रयत्न से नाट्यमंदिर में मनमोहन धियेटर के कलाकारी के साथ मिलकर गिरीश-‘प्रफुल्ल’ अभिनीत किया गया। इस विशेष रात्रि की आय गिरीश की संगमरमर की प्रतिमा की स्थापना के लिये दे दी गई।”

सन् १९२९ में रवीन्द्र-‘तपती’ खेला गया, किन्तु सफल न हो सका। इसी वर्ष सरद्-‘रमा’ खेला गया। सन् १९३० ई० में नाट्यमंदिर बंद हो गया और सिधिर बाबू आर्ट धियेटर में चले गये, जहाँ उन्होंने ‘चिरकुमार सभा’, ‘मन-शक्ति’, ‘चन्द्रगुप्त’, ‘शाहजहाँ’ आदि नाटको में प्रमुख भूमिकाएँ कीं।

कुछ काल बाद सितम्बर, १९३० में योगेश-‘सीता’ को लेकर वे सफल न्यूयार्क (अमेरिका) गये, किन्तु उन्हें अर्थहानि उठाकर लौट आना पड़ा। भारत लौट कर सिधिर ने दिल्ली में वायसरॉय भवन में भी ‘सीता’ का प्रदर्शन किया। अमेरिका में सिधिर ने छः रात्रियों तक नाटक प्रदर्शन किया।

नवनाट्य मन्दिर-अमेरिका से लौट कर सिधिर ने नव-स्थापित रंगमहल के साथ योगदान कर योगेशचंद्र चौधरी का ‘ध्रीविष्णुप्रिया’ सन् १९३१ ई० में और नाट्य निकेतन के साथ सम्मिलित होकर उनी वर्ष सत्येन्द्र-कृष्ण गुप्त का ‘महाप्रस्थान’ नाटक अभिनीत किया।

स्टार छोड़ कर आर्ट धियेटर में चले जाने के बाद उसे सिधिर ने किराये पर ले लिया और नवनाट्य मंदिर भी स्थापना की। इसी वर्ष (सन् १९३४) सरच्चंद्र चटर्जी के ‘विराज वल्ल’ और ‘दिवाया’, सन् १९३५ में रवीन्द्रनाथ ठाकुर का ‘श्यामा’ और १९३६ में ‘रवीन्द्र-‘योगयोग’ मंचस्थ हुये। सन् १९३६ ई० में” (और इद मित्र के अनुसार सन् १९३७ के मध्य में) नवनाट्य मंदिर बंद हो गया।

रंगमहल-रवीन्द्रमोहन राय द्वारा रंगमहल की स्थापना (मई, १९३१) होने पर सिधिर बाबू ने अपने निवेदन में योगेश-‘विष्णुप्रिया’ का अभिनय ८ अगस्त, १९३१ को किया, किन्तु शीघ्र ही वे रंगमहल से अलग हो गये। सन् १९३२ में ‘देवदासी’, ‘राज्यश्री’ आदि कुछ नाटक खेलने के उपरांत रंगमहल की आर्थिक दशा खराब हो गयी। तभी सिधिर मल्लिक रंगमहल के नये परिचालक हुए और १७ अप्रैल, १९३३ को बँगला रंगभूमि के इतिहास में पहली बार परिकामी रंगमंच पर अनुरूपा देवी के ‘महानिशा’ (नाट्यरूपांतरकार योगेश चौधरी) का उद्घाटन हुआ। नाटक का निर्देशन सतुसेन ने किया, जिनकी बैठक से परिकामी रंगमंच की व्यवस्था हुई थी।” ‘महानिशा’ की सफलता से रंगमहल को अक्षय कीर्ति और स्थायित्व प्राप्त हुआ। अभिनय-विधि, रंग-सज्जा, ‘राजोपन आदि के प्रयोग में भी नूतनत्व के दर्शन हुए। ‘महानिशा’ अनेक रात्रियों तक चलता रहा।

सन् १९३४ में मन्मथराय का ‘अशोक’, योगेशचंद्र चौधरी का ‘पतिव्रत’ और सैलेन राय का ‘काजरी’ अभिनीत हुआ। सन् १९३६ में अशोक का ‘पथेर साथी’ खेला गया, जिसके बाद सिधिर मल्लिक ने धियेटर छोड़ दिया।

नाट्य निकेतन-आर्ट धियेटर के मृतपूरे परिचालक प्रबोधचंद्र गुह ने १४ मार्च, सन् १९३१ ई० को २/१, राजा राजकिशन स्ट्रीट पर नाट्यनिकेतन की स्थापना की, जिसका प्रथम उद्घाटन हेमचंद्रकुमार

राय के 'ध्रुवतारा' से हुआ, जिसके अनंतर उसी वर्ष मम्मथ राय-कृत 'सावित्री' और शचीन्द्रनाथ सेनगुप्त-कृत 'झाड़े राते' नाटक अभिनीत किये गये। 'झाड़े राते' में पहली बार जन-सामान्य के रंगमंच पर विद्युत्, वृष्टि-स्वर आदि आलोक एवं ध्वनि-संकेतों का सफल प्रयोग किया गया।<sup>1</sup> इन नवीन प्रयोगों के कारण 'झाड़े राते' बहुत लोकप्रिय हुआ। नाट्य-प्रयोजक मत्तु सेन थे। इसके अनन्तर नज़रुल इस्लाम का 'आलेया' (१९३१ ई०) और शिशिर बाबू के सहयोग से सत्येन्द्र-महाप्रस्थान (१९३१ ई०) खेला गया।

सन् १९३२ में जलघर चट्टोपाध्याय के 'आंधारे आलो', शचीन्द्रनाथ सेनगुप्त के 'सतीतीर्थ' आदि और सन् १९३३ में शचीन्द्र-जननी और अनुष्ठा-या (नाट्यरूपांतरकार अपरेशचन्द्र) का मंचन हुआ। 'जननी' नाटक में सर्वप्रथम शकट मंच (बेगन स्टेज) का प्रयोग किया गया।<sup>2</sup> २३ नवम्बर, १९३३ को मनोरजन भट्टाचार्य का 'चकव्यूह' खेला गया।

सन् १९३४ में योगेश-पूणिमान-मिलन और शिवप्रसाद कर के 'स्वर्णलका' तथा सन् १९३५ में मनोरजन भट्टाचार्य के 'व्रतबारिणी', मम्मथराय के 'खना', प्रसाद भट्टाचार्य के 'मानमयी ब्याज स्कूल' और शचीन्द्र सेनगुप्त के 'नरदेवता' का अभिनय हुआ। 'नरदेवता' के अभिनय पर बंगाल सरकार ने प्रतिबन्ध लगा दिया।<sup>3</sup> अग्रावसायिक रंगमंच, उपर्युक्त रंगालयो एवं नाट्य-मन्त्रालो के अन्रितिक कुछ अव्यावसायिक नाट्य-मन्त्रालो भी रवीन्द्र युग में कार्यरत रही, जिनमें से प्रमुख हैं-विश्वविद्यालय सस्थान, ओल्ड क्लब, इवनिंग क्लब, विचित्रा आदि। विश्वविद्यालय सस्थान (१८९१ ई०) कलकत्ता विश्वविद्यालय के छात्रों की नाट्य एवं सांस्कृतिक सस्था थी, जिसमें शिशिरकुमार भादुरी सन् १९०८ से संबद्ध रहे। ओल्ड क्लब में भी शिशिर उसके प्रमुख कार्यकर्ता रहे। मम्मथनाथ भट्टाचार्य इवनिंग क्लब के परिचालक एवं नाट्य-शिक्षक थे और नाट्यकार द्विजेंद्रलाल राय उससे विशेष रूप से संबद्ध रहे। जोडासाको ठाकुरवाडी से संबंधित विचित्रा सभा के प्रमुख संचालक थे-रवीन्द्रनाथ ठाकुर।

उपलब्धियाँ एवं परिसीमाएँ. रवीन्द्र युग की प्रमुख उपलब्धियाँ एवं परिसीमाएँ इस प्रकार हैं :

१. रवीन्द्र के नाटक उनके व्यक्तित्व और आत्मपरक साधना के प्रभाव तथा सौन्दर्य-बोध, गीतात्मकता एवं सूक्ष्म भाव-व्यक्ति की प्रधानता के कारण अभिनय के उपयुक्त होते हुए भी पाठ्य अधिक हैं। यही कारण है कि उनके द्वारा प्रवर्तित नाट्य-धारा एवं अभिनय-कला का रवीन्द्र युग या उसके आगे अनुसरण नहीं हो सका। जन-साधारण के मंच पर उनके नाटक कभी विशेष सफल नहीं हुए और उनके प्रेक्षकों का वर्ग सीमित होकर ही रह गया।

२. रवीन्द्र युग में अनेक पुरानी नाट्यशालाएँ प्रायः बदलते प्रबन्धों के अन्तर्गत चलती रही, यथा कोहिनूर, मिनर्वा एवं स्टार, जिनमें से मिनर्वा और स्टार अनेक उत्थान-पतन के भेदों से गुजरकर आज भी चल रही हैं, जबकि नई नाट्य-शालाओं और नाट्य-संस्थाओं में केवल रंगमहल ही आज तक जीवित है। इनमें से रंगमहल में सर्वप्रथम परिकामी रंगमंच की स्थापना सन् १९३३ में हुई। इसी वर्ष नाट्यनिकेतन ने शकट मंच (बेगन स्टेज) का उपयोग किया।

इस प्रकार रवीन्द्र और शिशिर द्वारा प्रवर्तित अव्यावसायिक रंगमंच के साथ व्यावसायिक मंच, अपेक्षाकृत अधिक सफलता के साथ चलता रहा, जो बंगाल के दैनिक जीवन का एक आवश्यक अङ्ग-सा बन गया है। सन् १९२२ में मनमोहन धियेटर्स ने निश्चिन्ता वसु राय का 'वंगे वर्गी' ५०० रात्रियों तक खेल कर बंगाली रंगभूमि के इतिहास में पहली बार स्वर्ण-जयंती मनायी।

३. इस काल में हिन्दी के मादन धियेटर्स ने सन् १९२१ में प्रयोग के रूप में बंगाली धियेट्रिकल कम्पनी की स्थापना की, किन्तु कुछ नाट्य-प्रयोगों के बाद वह सन् १९२३ में बन्द हो गयी।

४. रवीन्द्र युग में ही प्रत्येक रविवार के दिन संध्या को नाटक खेलने बर्खान् 'मैटिनी शो' दिसाये जाने की परम्परा स्थापित हुये। पहला 'मैटिनी' अपरेशचन्द्र मुजोपाध्याय के 'अयोध्यार बेगम' से प्रारम्भ हुआ, जो स्टार में सन् १९२१ में मंचस्थ किया गया था। 'मैटिनी' का आयोजन कर स्टार ने पहली बार एक नई परम्परा की स्थापना की।

५. बंगाल में दुर्गा-पूजा और वसन्तोत्सव पर नाटकादि खेलने का प्रचलन है, किन्तु प्रत्येक ऋतु के आगमन पर उसके स्वागतार्थ अथवा विदाई के लिए ऋतु-नाट्यों के लेखन एवं अभिनय की परम्परा रवीन्द्र ने स्थापित की, जो दान्तिनिकेतन के सांस्कृतिक जीवन का एक आवश्यक कार्यक्रम बन गया है। विभिन्न ऋतुओं से संबंधित रवीन्द्र के नाटक हैं—'फाल्गुनि' (१९१६ ई०), 'ऋण-गोष' (१९२१ ई०), 'वसंत' (१९२३ ई०), 'शेष-हर्षण', 'ऋतुरंग' (१९२७ ई०) और 'श्रावण-गाथा' (१९३६ ई०) आदि, किन्तु इन नाटकों में प्रायः ऋतु-उत्सव का उल्लास कम, नव-कथन, वैराग्य अथवा आनन्द की माधना अधिक है। इनमें 'श्रावण-गाथा' शुद्ध रस-प्रधान रचना है और उसमें तत्त्व-वचन का अभाव है।

६. साधारण अर्थात् व्यावसायिक रंगमंच पर भी बिद्युत्-आन्ध्रक एवं ध्वनि-संकेतों का सकल प्रयोग कर विजली चमकने, घन-गर्जन और गल-वृष्टि के स्वर आदि की व्यवस्था की गई। सन् १९३१ में पहली बार नाट्य निवेदन द्वारा प्रस्तुत 'झाड़ें राते' में विजली चमकने, वृष्टि-स्वर आदि का बिधान किया गया था। रंगमहल में परिकामी रंगमंच की स्थापना के साथ रंगदीपन, ध्वनि-संकेतों आदि की वैज्ञानिक व्यवस्था के अतिरिक्त रंग-शिल्प में भी विकास हुआ।

७. रवीन्द्र युग में, गिरिधर युग के विपरीत, नाट्यशालाओं अथवा नाट्य-संस्थाओं की स्थापना स्वयं नाटककारों ने न कर प्रायः नाट्याचार्यों अथवा इतर नाट्यप्रेमी परिचालकों ने की। अपरेशचन्द्र मुजोपाध्याय को छोड़कर, जिन्होंने स्वयं नाटककार, नाट्य-शासक, परिचालक एवं प्रबंधक के विभिन्न पदों पर रहकर स्टार थियेटर का प्रबंध एवं परिचालन किया और अपने मित्रों के सहयोग से आर्ट थियेटर की स्थापना की, किसी अन्य नाटककार ने इस दिशा में पहल-कदमी नहीं की। रवीन्द्रनाथ ठाकुर मुख्यतः शान्ति-निकेतन और विचित्रा समा के व्यावसायिक रंगमंच की स्थापना से ही संवद्ध रहे, नाट्याचार्य शिशिरकुमार भादुड़ी कई नाट्य-संस्थाओं एवं रंगालयों की स्थापना से संवद्ध रहे, किन्तु वे नाटककार नहीं थे। इस प्रकार हम युग के अधिकांश रंगालय नाट्य-प्रेमी परिचालकों के हाथ में ही रहे, जिन्होंने नाटकों के परिष्कार की अपेक्षा रंग-सज्जा, रंगदीपन, ध्वनि-संकेतों के विकास की ओर अधिक ध्यान देकर रंग-शिल्प को अधिक समृद्ध बनाया।

८. इस युग में रवीन्द्र, शरद्, बकिम और अनुरूप देवी के उपन्यासों के नाट्यरूपांतर प्रस्तुत किए गये, जिनमें शरद् 'पोडसी' और अनुरूप के 'मन्त्रशक्ति' और 'पोष्यपुत्र' बहुत लोकप्रिय हुये। रवीन्द्र ने अपनी कुछ पुरानी कहानियों एवं उपन्यासों और शरद् ने अपने उपन्यासों के नाट्य-रूपांतर स्वयं भी किये।

९. रवीन्द्र के नवीन शैली के एकांकप्रवेशी नाटकों के बावजूद व्यावसायिक रंगमंच पर प्राचीन शैली के नाटकों का ही प्राधान्य बना रहा।

(ख) मराठी वरेरकर युग में रंगमंच की गतिविधि, उपलब्धियाँ एवं परिसीमाएँ

वरेरकर का प्रदेय भागवतम विट्ठल वरेरकर (मामा वरेरकर) को यद्यपि धीपाद कृष्ण कोल्हटकर की अतिरज्जा, हान्य के द्वारा, विशेषकर तीक्ष्ण व्यंग्य या उपहास द्वारा सामाजिक दोषों पर प्रहार और बौद्धिक पृष्ठभूमि पर वस्तु-गठन की क्षमता प्राण्य रही है,<sup>१०</sup> तथापि वे कोल्हटकर युग की कृत्रिमता, भावुकता और बाव्यात्मकता में मुक्त रहे। कोल्हटकर की समानांतर उपकथा के माध्यम से प्रासंगिक हास्य-पद्धति का परिचय कर मामा वरेरकर ने हान्य को वस्तुनिष्ठ और तीखा बनाया, जिससे समस्याओं को उभार कर रखा जा सके और



जिस पर प्रहार किया जाय, वह कुछ क्षणों के लिए तिलमिला उठे । उनका हास्य सहेतुक है ।

बरेरकर ने न केवल पश्चिम की आधुनिक नाट्य-पद्धति और वस्तुवादिता को अपने नाटकों में स्थान दिया, वरन् वस्तु की दृष्टि से भी मराठी रंगभूमि को विविधता और नूतनता प्रदान की । उनके नाटकों में समाज और राजनैतिक क्षेत्र की तत्कालीन प्रायः सभी समस्याएँ प्रतिबिम्बित हुई हैं । इस अर्थ में वे अपने युग के प्रतिनिधि नाटककार कहे जा सकते हैं ।

रंगशिल्प की दृष्टि से भी मामा बरेरकर ने अनेक नये प्रयोग किये । महाराष्ट्र की प्रमुख नाटक मंडली-ललितकलादश ने उन्हें अपने इन नये प्रयोगों के लिए अपना रंगमंच प्रदान किया, और अनेक सकोरे तथा शटके खा करके भी यह मंडली नए-नए प्रयोगों के लिए सदैव सन्नद्ध बनी रही । बरेरकर ने कौन्हेटकर युग के कुत्रिम अभिनय और पारमो शैली की रंग-रज्जा के विरोध में स्वाभाविक अभिनय और त्रिभुज्य दृश्यबोध तथा रंगदीपन की आधुनिक पद्धति को अपनाने पर जोर दिया किन्तु अन्य नाट्यमंडलियों उनके इस प्रयोग के प्रति सदैव झकालु बनी रही, क्योंकि स्वयं ललितकलादशों को भी बरेरकर के कारण अनेक बार आर्थिक क्षति उठानी पड़ी ।<sup>१३</sup> रंगमंच पर मामा बरेरकर के ये सुधारवादी प्रयास ललितकलादशों तक ही सीमित होकर रह गये । रोप मराठी रंगभूमि उनके अनुकरण का माहम न कर सकी ।

मामा बरेरकर की मध-विषयक चारणाओं की भाँति ही अपने नाटकों के विषय में उनके उद्गार भी विवाद के विषय बन गये । एक विद्वान बरेरकर को फामोसी हास्य-नाटककार 'मोलियर के सम्प्रदाय' का मानते हैं ।<sup>१४</sup> स्वयं बरेरकर ने भी अपने को 'मोलियर और इब्सन के सम्प्रदाय' से सम्बद्ध बताया है<sup>१५</sup> और यह कहा है कि उक्त संप्रदाय के अनुसार नाटक लिखने की प्रथा उन्होंने 'हाथ मुलाचा बाप' से प्रारम्भ की । उन्होंने यह भी दावा किया है कि भारत में सर्वप्रथम मराठी रंगभूमि पर इब्सन की नाट्य-पद्धति का प्रयोग उन्होंने ही किया और इस प्रकार वे ही नवयुग के सूत्रधार हैं ।<sup>१६</sup> इस मतवाद के विपरीत एक अन्य विद्वान का मत है कि मोलियर मराठी के लिए कोई नवीन नहीं है, क्योंकि मोलियर की हास्य-पद्धति पर शंकर मोरो रानडे, नारायण बापूजी कानिटकर आदि नाटककार मामा बरेरकर के पहले ही अपने प्रहसन या नाटक लिख चुके हैं, अतः बरेरकर का यह दावा कि उन्होंने मोलियर-नाट्यपद्धति का अनुसरण कर कोई अमृतपूर्व कार्य किया है, वस्तुस्थिति से परे है ।<sup>१७</sup> इसी प्रकार उक्त विद्वान बरेरकर के दूसरे दावों को अस्वीकार करते हुए कहता है कि बरेरकर के सन् १९३४ के पहले के लिखे हुए नाटकों में कहीं भी इब्सन की नाट्य-पद्धति का पता नहीं चलता, क्योंकि इब्सन नाट्य-पद्धति के अनुसार उन्होंने कोई भी 'एकांकप्रवेशी' नाटक नहीं लिखा । इब्सन-पद्धति का प्रभाव उनके १९४० ई० के बाद के नाटकों पर अवश्य दिखाई पड़ता है ।<sup>१८</sup> एक और विद्वान के अनुसार उन्होंने इब्सन में काव्यत्व और प्रतीकवाद को नहीं, समाज-सुधार के अदम्य उन्साह को ग्रहण किया और अन्त में दृष्टियों के बहिष्कार की इब्सन-पद्धति की बरेरकर ने अपने नाट्य-जीवन के जीवन-काल में मराठी रंगभूमि पर स्थापित किया ।<sup>१९</sup>

उपर्युक्त दावों और विद्वानों के मतों पर विचार करने के बाद यह तथ्य निर्विवाद है कि अन्तिम मत (अर्थात् ज्ञानेश्वर नाटकपूर्ण का मत) तथ्य के अधिक निकट है, क्योंकि बरेरकर ने 'नुरुगाव्या शरान' (१९२३ ई०) से ही इब्सन-पद्धति पर एकांकप्रवेशी नाटक लिखने प्रारम्भ कर दिए थे, जो उनके जीवन-काल की रचना है । इस नाटक में हृदय-परिवर्तन द्वारा अछूतोद्धार का उल्हास और तात्कालिक समस्याओं के समाधान के प्रति उत्कट आस्था दिखाई पड़ती है । श्रीनिवास नारायण बनहट्टी का यह मत है कि इब्सन-पद्धति का प्रभाव बरेरकर की सन् १९४० के बाद की रचनाओं पर परिलक्षित होता है, आत्मक प्रतीत होता है । हाँ, यह अवश्य है कि बीच-बीच में वे बहु-प्रवेशी नाटक भी लिखते रहे ।

मामा बरेरकर ने सन् १९०८ से ही नाटक लिखने प्रारम्भ कर दिये थे। सन् १९१६ के पूर्व उन्होंने केवल दो पौराणिक नाटक लिखे थे—‘स० कुंजविहारी’ (१९०८ ई०) और ‘स० मजीबनी’ (१९१० ई०) और दोनों स्वदेशहितचिन्तक नाटक मडली द्वारा क्रमशः सायगाँव और इन्दौर में उन्हीं वर्षों में खेले जा चुके थे। ‘कुंजविहारी’ राधाकृष्ण की कथा पर आधारित है और ‘सजीबनी’ का सम्बन्ध है कथ-देवयानी के असफल प्रेम की कथा से। ये दोनों बहु-प्रवेशी नाटक हैं। सन् १९१६ में बरेरकर ने ‘स० हाच मुलाचा बाप’ लिखा। इसी नाटक को लेकर बरेरकर ने गर्वोत्तिषा की है, जिनका उल्लेख हम पहले कर चुके हैं, किन्तु ये गर्वोत्तिषा केवल अशतः ही सत्य है। विषमगत नवीनता के अभाव के साथ नाट्य-विधि की दृष्टि से भी यह नाटक बहु-प्रवेशी है, जो हम्मन-मदति के प्रतिकूल है।

इस काल के बरेरकर के अन्य नाटक हैं—‘स० सन्यासाचा सतार’ (१९२० ई०), ‘स० सत्तेचे गुलाम’ (१९२२ ई०), ‘स० लयाचा लय’ (१९२३ ई०), ‘स० गुरुगण्या दारात’ (१९२३ ई०), ‘स० नवा खेल’ (१९२४ ई०), ‘स० करप्रहण’ (१९२७ ई०), ‘करीन ती पूर्व’ (१९२७ ई०), ‘स० पापी पुण्य’ (१९३१ ई०), ‘स० सोन्याचा कलस’ (१९३२ ई०), ‘सतार’ (१९३२ ई०), ‘स० जागती ज्योत’ (१९३४ ई०), ‘स० स्वयंसेवक’ (१९३४ ई०) और ‘समारासमोर’ (१९३७ ई०)। इसके उपरान्त बरेरकर ने अनेक नाटक आधुनिक युग में भी लिखे हैं।

इस प्रकार बरेरकर भी रवीन्द्र की भाँति अपनी कृतियों से तीन युगों का स्पर्श करते हैं—उनका वीजरोपण कोल्हटकर युग में हुआ और उन्होंने अकूरित होकर बरेरकर युग में चारों ओर फैलने तथा लता बन कर आधुनिक युग के वृक्ष पर भी चढ़ने का प्रयास किया। बरेरकर की नाट्य-मदति बरेरकर युग में ही प्रस्फुटित हुई। रंग-शिल्प भी इसी युग में बढला।

बरेरकर के उपर्युक्त नाटकों में ‘लयाचा लय’ सिव-पार्वती के विवाह से सम्बन्धित पौराणिक और ‘करीन ती पूर्व’ ऐतिहासिक नाटक हैं, तथा ‘स० करप्रहण’ और ‘नवा खेल’ को छोड़ कर, जो स्वच्छन्दताधर्मी नाटक हैं, शेष सभी नाटक सामाजिक हैं। इनमें से ‘हाच मुलाचा बाप’ गद्य रूप में लोकमान्य नाटक मडली द्वारा सन् १९१६ में और संगीत रूप में ललितकलादर्श द्वारा सन् १९१८ में, ‘लयाच लय’ गद्य रूप में गणेश नाटक मडली द्वारा ‘नरकेनरी’ नाम से सन् १९१९ में और संगीत रूप में यशवन्त संगीत मंडली द्वारा सन् १९२० में, ‘नवा खेल’ नाट्यकलाप्रवर्तक संगीत मडली द्वारा सन् १९२४ में, ‘करीन ती पूर्व’ समर्थ नाटक मडली द्वारा सन् १९२७ में, ‘पापी पुण्य’ भारत नाट्य मञ्च द्वारा सन् १९३० में, ‘सतार’ मुंबई संगीत मंडली द्वारा सन् १९३२ में, ‘जागती ज्योत’ नूतन संगीत विद्यालय नाट्यमाला द्वारा सन् १९३३ में, समोरासमोर प्रभात संगीत नाटक मडली द्वारा सन् १९३७ में और शेष सभी नाटक ललितकलादर्श द्वारा सन् १९१९ से १९३४ के बीच खेले गये। बरेरकर ललितकलादर्श के प्रमुख नाटककार थे। उनके वस्तुवादी होने और जान बूझकर नर्तकियों की शक्ति नारी का एकानि, अतिरिक्त और सधर्पसील चरित्र अंकित करने के कारण वे मराठी रंगभूमि पर अधिक लोकप्रिय न बन सके और रवीन्द्रनाथ ठाकुर की भाँति ही उनके प्रेक्षक भी सीमित बने रहे।”

मराठी की व्यावसायिक रंगभूमि - बरेरकर युग मराठी में व्यावसायिक रंगभूमि के उत्कर्ष और अवसान का युग रहा है। प्रथम महायुद्ध-काल की इन्तिम आर्थिक समृद्धि के कारण सन् १९१६ से १९२६ तक का दशक मराठी रंगभूमि के लिये सोना बरसाने लगा।” किन्तु सन् १९२७ के बाद उसकी स्थिति गढ़बढ़ाने लगी, सन् १९३० तक उसकी स्थिति विषम हो गई और कुछ नाटक मडलियाँ बन्द होने लगीं तथा सन् १९३५ तक अधिकतर प्रसिद्ध मडलियाँ काल-नवलिप्त हो गईं।”

मराठी नाटक मंडलियों के इतिहास को देखने में ज्ञात होता है कि अधिकांश नई मंडलियाँ पुरानी मंडलियों के कलाकारों के परस्पर मतभेद एवं पृथक्करण के कारण उत्पन्न हुईं। इस युग की प्रमुख मंडलियों में नाट्यकला प्रवर्तक मंडली की स्थापना वाणिमिक मंडली से पृथक् हुए कलाकारों ने सन् १८९६ ई० और ललितकलादर्श की स्थापना स्वदेशहितचिन्तक मंडली से पृथक् हुए कलाकारों ने सन् १९०८ ई० में की।<sup>१</sup> बरेरकर युग की अधिकांश नाटक मंडलियों की स्थापना कोल्हटकर युग में ही किसी-न-किसी मंडली से फूट कर अलग हुए कलाकारों द्वारा हो चुकी थी। इस प्रकार प्राचीन रंगभूमि का संशोधन करने वाली इस युग की प्रमुख नाटक मंडलियाँ हैं—नाट्य-कला प्रवर्तक मंडली (१८९६ ई०), महाराष्ट्र नाटक मंडली (१९०४-५ ई०), ललितकलादर्श (१९०८ ई०), भारत नाटक मंडली (१९१२ ई०), गणवं नाटक मंडली (१९१३ ई०), नाट्यकला प्रसारक संगीत मंडली (१९१४ ई०) आदि। बरेरकर युग में स्थापित व्यावसायिक नाटक मंडलियों में प्रमुख हैं—बलवन्त संगीत नाटक मंडली (१९१८ ई०), गणेश नाटक मंडली (१९१९ ई०), यशवन्त नाटक मंडली, आनन्द विलास संगीत नाटक मंडली, समर्थ नाटक मंडली (१९२७ ई०), नूतन महाराष्ट्र नाटक मंडली आदि।

नाट्यकला प्रवर्तक संगीत मंडली (१८९६ ई०)—यह मंडली लगभग ४३ वर्ष तक मराठी रंगभूमि की सेवा करती रही। कोल्हटकर युग में दामोदर विश्वनाथ नेवालकर द्वारा अँग्रेजी से अनूदित नाटक 'म० विकल्प-विमोचन' (१८९७ ई०), 'स० समान दासन' (१८९७ ई०) और 'स० प्रेमगुफा' तथा हरिनारायण आपटे के पौराणिक नाटक 'स० मन्त्र सञ्जवाई' (१९११ ई०) का मचन किया गया। नेवालकर के उक्त नाटक शेक्सपियर के कथा: 'विंसेंट टेल्स', 'मेजर फार मेजर' और 'ऐज यू लाइक इट' के अनुवाद हैं।

इसके अनन्तर मंडली ने आपटे-कृत एक अन्य पौराणिक नाटक 'स० सती पिमला' सन् १९२१ या इसके पूर्व खेला। बरेरकर युग में मंडली द्वारा अभिनीत अन्य नाटक हैं—कृष्णाजी हरि दीक्षित-कृत 'स० यक्षिणीची काडी' (१९२० ई० या पूर्व) तथा 'स० औदार्याचा डका' (१९२२ ई० या पूर्व), बरेरकर-मवा खेल' (१९२४ ई०), माधवनारायण जोशी-कृत 'स० पुनर्जन्म' (सावित्री, १९३१ ई०), गणेश दिनकर आठवले-कृत 'स० म्हातारपणजे ओहावे' (१९३८ ई०), प्रह्लाद केसव अणे-कृत 'पराना कावला' (१९३८ ई०) और शंकर परशुराम जोशी-कृत 'स० तो आगि ती' (१९३९ ई०)।

महाराष्ट्र नाटक मंडली (१९०४-५ ई०)—लगभग २८ वर्ष के अपने जीवन-काल में महाराष्ट्र नाटक मंडली ने कृष्णाजी प्रभाकर साहिलकर, रामगणेश गडकरी, बामुदेवशास्त्री बामनशास्त्री खरे, शंकर परशुराम जोशी आदि के गाय नाटक खेल कर कृत्रिमतावादी अभिनय को चरमोत्कर्ष पर पहुँचा दिया।

कोल्हटकर युग में साहिलकर के नाटकों के अतिरिक्त, जिनका उल्लेख तृतीय अध्याय में हो चुका है, मंडली ने यशवन्तराय टिपणीस का 'कमला' (१९११ ई०), रामगणेश गडकरी का 'स० प्रेमसन्ध्या' (१९१२ ई०) और बामुदेवशास्त्री बामनशास्त्री खरे का 'तारामडल' (१९१४ ई०) अभिनीत किया।

आलोच्य युग में शंकर परशुराम जोशी के 'विचित्र लीला' (१९१६ ई०), 'मायेचा पुत' (१९२१ ई०) और 'खडाष्टक' (१९२७ ई०), बा० बा० खरे का 'निवसम्भव' (१९१९ ई०), बामुदेव बामन भोले का 'अरुणोदय' (१९२२ ई०), 'दिवाकर' का 'स० कारकून' (१९२३ ई०), विष्णुहरि औषकर का 'वेदवन्दाही' (१९२४ ई०), श्वंकर सीताराम कारखानीस का 'राजाचें बड' (१९२४ ई०), शिवराम महादेव पराजपे का 'पहिला पाडव' (१९३० ई०) और विष्णुगणेश देवपाठे का 'व्याघ्र सम्राट्' (१९३२ ई०) नाटक मचस्य किये गये। सन् १९३१ ई० में मंडली बन्द हो गई।

ललितकलादर्श (१९०८ ई०)—मराठी संगीत रंगभूमि पर नये-नये प्रयोग करने के लिये प्रसिद्ध ललित-कलादर्श एक ऐसी समर्थ नाट्य मंडली रही है, जिसे अर्ध-ज्ञातवादी में अधिक का जीवन-काल प्राप्त हुआ। इसकी

म्यापना केसवराव भोसले ने जनवरी, १९०८ में की थी, जो स्वयं एक सुख कीट के मुकट अभिनेता थे। भोसले ने अपना जीवन स्त्री-भूमिकाओं से प्रारम्भ किया, किन्तु बाद में वे केवल पुरुष-भूमिकाएँ ही करने लगे थे। बरेरकर के 'हाथ मुलाचा बाण' और 'मन्यायाचा मसार' तथा छाहिलकर के 'मानापमान' में नायक-भूमिकाओं में उनका भोसले ने अच्छा यश अर्जित किया।

बरेरकर युग के पूर्व अमिनी नाटकों में वामन गोपाल (वीर वामनराव) जोशी का 'म० राक्षसी महत्वा-काना' (१९१३ ई०) उल्लेखनीय है। आलोच्य युग में बरेरकर के 'म० हाथ मुलाचा बाण' (१९१८ ई०), 'म० मन्यायाचा मसार' (१९१९ ई०), 'स० सत्तेचे गुलाम' (१९२२ ई०), 'म० तुरु गच्छा दाराज' (१९२३ ई०), 'म० करग्रहण' (१९२३ ई०), 'स० सोम्याचा कलस' (१९२२ ई०) और 'स्वयंसेवक' (१९३४ ई०) नाटक अमिनीन किये गये। इसके अनिरिक्त यशवन्त नारायण टिपणीस के 'म० साहा सिबाजी' (१९२१ ई०), 'स० गिन्का कट्यार' (१९२३ ई०) और 'स० नेकजान मराठा' (१९३१ ई०), कृष्णाजी प्रभाकर छाहिलकर का 'मानापमान' (१९२१ ई०), नरहर गणेश कमनूरकर के 'म० धी' (१९२६ ई०) और 'म० सज्जन' (१९३१ ई०) तथा श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर के 'स० बघूपरीसा' (१९२८ ई०) और 'स० प्रेममोघन' (१९३४ ई०) प्रस्तुत किये गये। 'म० करग्रहण' बंबई प्रान्त में सन् १९२३ में लगाये गये मनोरंजन कर की पुष्टभूमि पर लिखा गया था, किन्तु इसे पुलिस ने खेले की अनुमति नहीं दी। अन्त में सर्वेष्ट आर्क इडिया सोमायटी के आर० आर० साखले के प्रयास में नाटक का अन्तिम पैरा काट देने के बाद उसे खेलने का परवाना मिला।<sup>१५</sup>

'मानापमान' ४ जुलाई, १९२१ को ललितकलादर्श और गवर्न नाटक मंडली के समुक्त तत्त्वावधान में अमिनीत किया गया था, जिसमें दोनो मंडलियों के चुने हुए कलाकारों ने भाग लिया था। केसवराव भोसले और बालगंधर्व ने क्रमशः नायक चैतन्य और नायिका बायिनी की भूमिकाएँ की थी। इसी के अनन्तर ४ अक्टूबर, १९२१ को भोसले का निधन हो जाने से ललितकलादर्श की पतवार टूट गई।<sup>१६</sup> भोसले के बाद एस० एन० चाकेकर और बी० बी० पेंडारकर इस मंडली के परिचालक हुए, जिन्होंने अपने नाटककार मामा बरेरकर को लेकर नये प्रयोग प्रारम्भ किये। यशवन्तनारायण टिपणीस के 'स० साहा सिबाजी' (१९२१ ई०) और बाद में बरेरकर के 'सत्तेचे गुलाम' (१९२२ ई०) में सर्वप्रथम मराठी रंगभूमि पर व्याधुनिक सद्गी दृश्यगण्य (वाक्-सेट) और तबीन रगदीरन-व्यवस्था का उपयोग किया गया था।<sup>१७</sup> दोनो नाटक बहुत सफल रहे।

पेंडारकर के चलचित्र-निर्माण में लग जाने से मंडली की घोर आर्थिक क्षति उठानी पड़ी और सन् १९३७ में उसका कार्य प्रायः अवरोध हो गया।

भारत नाटक मंडली (१९२२ ई०) — महाराष्ट्र नाटक मंडली से पृथक् होकर नट, नाटककार एवं उप-म्यापक यशवन्तराव टिपणीस ने सन् १९१२ में भारत नाटक मंडली की स्थापना की।<sup>१८</sup> किर्लोस्कर नाटक मंडली के उपस्थापक बिल्तामण राव बौन्दटकर कुछ काल तक भारत नाटक मंडली में भी रहे, किन्तु शीघ्र ही अपनी पूर्ण मंडली में वामन चले गये। भारत नाटक मंडली अधिक दिन तक न चल सकी। मंडली ने टिपणीस के 'मत्स्य-गवा' (१९१२ ई०) और 'राधायाच' (१९१४ ई०), नरसिंह चिन्तामण केलकर का 'तोनायाचें बट' (१९१२ ई०), श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर का 'स० बघूपरीसा' आदि नाटक खेले।

गंधर्व नाटक मंडली (१९१३ ई०) — प्रसिद्ध मुकट नट नारायण राव राजहंस उर्फ बालगंधर्व ने सन् १९१३ में गंधर्व नाटक मंडली की स्थापना योनिन्दराव टेंगे और गणपतराव बोडस की सहायता से की। बडोदा के महाराजा ने इसे अपना संरक्षण प्रदान किया। मंडली का उद्घाटन ३ सितम्बर, १९१३ को कोल्हटकर के 'मुक्तायक' से हुआ।<sup>१९</sup> मंडली ने किर्लोस्कर नाटक मंडली के 'शाकुन्तल', 'सोमट' आदि नाटक भी खेले।

बरेरकर युग में कृष्णाजी प्रभाकर छाहिलकर के 'स० स्वयंसेवक' (१९१६ ई०), 'स० द्रोपदी' (१९२० ई०),

‘सं० मेनका’ (१९२६ ई०) और ‘सं० सावित्री’ (१९३३ ई०), देवल के ‘संशयकल्लोल’ (‘कालगुनराव’, १९१६ ई०) और श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर के ‘सं० सहचारिणी’ (१९१८ ई०) का मंचन हुआ। इसके अनन्तर गडकरी के ‘एकच प्याला’ (१९१९ ई०), यशवन्तराव नारायण टिपणीस के ‘म० आशा-निराशा’ (१९२३ ई०) और विट्ठल सीताराम गुर्जर के ‘म० जन्मकुमार’ (१९२५ ई०) को मंचस्थ किया गया।

मंडली द्वारा वसन शाताराम देसाई के ‘स० विधिविहित’ (१९२८ ई०) और ‘म० अमृतसिद्धि’ (१९३३ ई०), नारायण विनायक कुलकर्णी का ‘स० सत काण्डोपाखा’ (१९३१ ई०) आदि नाटक खेले गये।

मडली लगभग ३१ वर्षों तक चलती रही। सन् १९३४ में यह बन्द हो गई।<sup>१२०</sup>

नाट्यकला प्रसारक संगीत मडली (१९१४ ई०)—नाट्यकला प्रवर्तक संगीत मंडली से निकल कर कुछ कलाकारों ने सन् १९१४ में नाट्यकला प्रसारक संगीत मडली की स्थापना की।<sup>१२१</sup>

आलोच्य काल में मडली द्वारा कृष्णाजी हरि दीक्षित के ‘स० मुदर्शन’ (१९१७ ई०), ‘पेशवाई’ (१९१८ ई०) और ‘म० सुन्दरमठ’ (१९२१ ई०), दत्तात्रय गणेश सारोलकर के ‘स० जनता जनादर्न’ (१९२३ ई० या पूर्व) और ‘पेशवाका पेशवा’ (१९२४ ई०), विनायक दामोदर सावरकर का ‘स० उ शाश्व’ (१९२७ ई०), विष्णु मलाराम पांडेकर का ‘म० रकाचें राज्य’ (१९२८ ई०) और वीर वामनराव जोशी का ‘स० धर्मसिंहासन’ (१९२९ ई०) मंचस्थ किया गया।

शिखरज संगीत मडली (१९१५ ई०)—गणर्व नाटक मडली के गोविन्दराव टेंबे ने पुष्पक् होकर सन् १९१५ में शिखरज संगीत मडली की स्थापना की।<sup>१२२</sup> इस मडली ने वामुदेवशास्त्री वामनशास्त्री खरे के ‘स० चित्रवचना’ (१९१७ ई०) और ‘स० कृष्ण काचन’ (१९१७ ई०) नाटक खेले।

आर्यावर्त्त नाटक मंडली—भारत नाटक मडली के समाप्त हो जाने के बाद यशवन्तराव ना० टिपणीस ने आर्यावर्त्त नाटक मडली स्थापित की। मडली द्वारा टिपणीस के ‘स० नेकजात भराठा’ (१९१७ ई०) और ‘स० शिक्षा कट्यार’ (१९१८ ई०) तथा विश्वनाथ गोपाल शेट्टे-कृत ‘लोकशासन’ नाटक खेले गये।

बलवन्त संगीत नाटक मंडली (१९१८ ई०)—गणर्व नाटक मंडली से पुष्पक् होकर चिन्तामणराव कोल्हटकर ने कुछ अन्य कलाकारों के सहयोग से सन् १९१८ में बलवन्त संगीत नाटक मंडली की स्थापना की।

मडली ने श्री० कृ० कोल्हटकर के ‘म० जन्मरहस्य’ (१९१८ ई०) और ‘स० सहचारिणी’ (१९१८ ई०) तथा रा० ग० गडकरी के ‘स० भावबन्धन’ (१९१९ ई०), ‘म० राजसग्यास’ (१९२२ ई०) और ‘म० वेदवांचा वाडार’ (१९२३ ई०) खेले।

इसके अतिरिक्त नरसिंह चिन्तामण केलकर का ‘स० वीर विडम्बन’ (१९१९ ई०), विट्ठल सीताराम गुर्जर का ‘म० राजलक्ष्मी’ (१९२१ ई०), बा० बा० खरे के ‘स० उग्रमगल’ (१९२२ ई०) और ‘सं० देगकटक’ (१९३० ई०), वामुदेव वालकृष्ण केलकर का ‘स० नाटिका’ (१९२५ ई०), वीर वामनराव जोशी का ‘म० रण-हुन्दरी’ (१९२७ ई०), विनायक दामोदर सावरकर का ‘स० सग्यस्त खड्ग’ (१९३१ ई०), नारायण आत्माराम (भोतीराम) बेंड का ‘स० गैर-ममज’ (१९३२ ई०) और विश्वनाथ चिन्तामण (विश्याम) बेडेकर का ‘म० ब्रह्म-कुमारी’ (१९३३ ई०) नाटक प्रस्तुत किया गया।

सन् १९३३ में मडली का अवसान हो गया।<sup>१२३</sup>

गणेश नाटक मडली (१९१९ ई०)—गणेश नाटक मडली द्वारा विश्वनाथ गोपाल शेट्टे के ‘स० रक्षा-बन्धन’ (१९३० ई०) को छोड़ कर जो अन्य नाटक खेले गये, वे प्रायः गद्य नाटक थे। मडली द्वारा अभिनीत थे—शाताराम गोपाल गुप्ते के ‘हिदा हरपला’ (१९२० ई०) और ‘रणरामिणी’ (१९२३ ई०), विश्वनाथ गोपाल शेट्टे का ‘जुगारी जय’ (१९२१ ई०) और केशव महादेव मोनालकर का ‘प्रेमयोग या अम्बा-

हरण' (१९२४ ई० या पूर्व) ।

यशवन्त नाटक मंडली—यशवन्त नाटक मंडली ने संगीत नाटक खेल कर मराठी रंगभूमि का पुरस्करण किया । मंडली द्वारा अभिनीत नाटक हैं—वररकर का 'स० लयाचा लय' (१९१९ ई०), अनन्तहरि गद्रे का 'स० भवानी तलवार' (१९२१ ई०), दिनकर चिमणजी देशपांडे का 'स० देवी अहिर्या' (१९२३ ई०), गोविन्द सदाशिव टेंबे के 'स० पट-वर्धन' (१९२४ ई०) और 'स० मत तुलसीदास' (१९२८ ई०) तथा सदाशिव अनन्त शूनल के 'स० सोभाग्यलक्ष्मी' (१९२५ ई०) और 'स० सत्याग्रही' (१९३३ ई०) ।

यह मंडली सन् १९३४ में बन्द हो गई ।<sup>११८</sup>

आनन्द विलास संगीत नाटक मंडली—यह मंडली भी प्रमुखतः संगीत मंडली थी । माधवनागरायण जोशी इसके प्रमुख नाटककार थे । मंडली ने जोशी के 'स० आनन्द' (१९२३ ई०), 'स० म्युनिसिपैलिटी' (१९२५ ई०), 'स० हास्य-तरंग' (१९२७ ई०), 'स० बह्मावचा पाटील' (१९२८ ई०), 'स० विरव-वैचित्र्य' (१९३२ ई०), 'स० वचोकरण' (१९३२ ई०) और 'स० प्रो० गृहाने' (१९३६ ई०) नाटक अभिनीत किये । इसके अनिरिक्त वामुदेव नीलकण्ठ आगटे का 'स० स्त्री-मात्राण्य' (१९२४ ई० या पूर्व) नाटक भी खेला गया ।

समर्थ नाटक मंडली (१९२७ ई०)—महाराष्ट्र नाटक मंडली से पुष्कट हुए कुछ व्यक्त कलाकारों ने सन् १९२७ में समर्थ नाटक मंडली स्थापित की ।<sup>११९</sup> मंडली ने गद्य नाटकों का पुरस्करण किया ।

मंडली द्वारा वररकर-करीम ती पूर्व' (अगस्त, १९२७ ई०), कृष्णाजी बाजीराव मोसले का 'रक्त-रंगण' (नवम्बर, १९२७), विनायक लक्ष्मण वरदे का 'छान-मध्य' (दिस०, १९२७ ई०), विनायक रामचन्द्र धोंगले का 'सिंहासन' (१९२८ ई०), विष्णु हरि औधकर के 'आगड्याहून सुटका' (१९३० ई०) और 'महारथी कर्ण' (१९३४ ई०), वामुदेव वामन भोले का 'सरला देवी' (१९३१ ई०), गोविन्द सदाशिव टेंबे का 'गम्भीर घटना' (१९३२ ई०) प्रस्तुत किया गया ।

नूतन महाराष्ट्र नाटक मंडली—यह मंडली भी मुख्यतः गद्य नाटकों के अभिनय से ही सम्बन्धित रही है । इसके द्वारा अभिनीत नाटक हैं—शान्ताराम गोपाल गुप्ते का 'सन्धि-सप्राप्त' (जनवरी, १९३२), विष्णु बापूजी आंबेकर का 'कुटाल कपू' (मार्च, १९३२), विष्णु गणेश देशपांडे का 'उमाजी नाईक' (१९३३ ई०) और माधव नारायण जोशी का 'स० पैसा व पैसा' (१९३५ ई०) ।

अध्यावसायिक रंगमंच वररकर युग के अवसान के कुछ पूर्व ही अधिकांश नाटक मंडलियों का पर्यवसान हो जाने अथवा उनके तेजहीन हो जाने के कारण मराठी की व्यावसायिक रंगभूमि हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच की भांति ही निष्प्राण हो गई । अनेक कारणों में इसके दो मुख्य कारण थे—प्रथम महायुद्ध के बाद सन् १९३० की विश्वव्यापी मंदी और दूसरे, अगले दशक में सवाक् चलचित्रों का भारत में निर्माण । चलचित्रों के प्रसार और लोकप्रियता के कारण अधिकांश रंगशालाएँ सिनेमा-गृहों में परिवर्तित हो गईं और इस प्रकार रंगशालाएँ उपलब्ध न होने से मराठी रंगभूमि के पाये हिल गये ।<sup>१२०</sup> मराठी रंगभूमि के अधिकांश प्रमुख कलाकार और लेखक भी चलचित्र उद्योग में चले गये । व्यावसायिक मंडलियों की पारस्परिक ईर्ष्या और फूट तथा अच्चे कलाकारों के पुष्कट हो जाने के कारण भी मराठी रंगभूमि की शक्ति कुछ क्षीण हुई । इसके अतिरिक्त अनेक मंडलियों पर असिद्ध कलाकारों का नियंत्रण रहने से वे उनका व्यावसायिक दृष्टि से संचालन करने में तो असमर्थ थे ही, विविध शिल्पिक विकास का ज्ञान न होने के कारण उनका विकास भी न कर सके । पुनश्च, नयी-नयी मंडलियों के बन जाने और उपस्थापन की लागत बढ़ते जाने के कारण उनकी आय भी उत्तरोत्तर घटने लगी और उनके लिये मंडलियों को आगे नलाने रहना लाभप्रद नहीं रह गया ।<sup>१२१</sup> इस काल में लिखे गये नाटक भी, वररकर आदि कुछ नाटककारों के नाटकों को छोड़ कर प्रायः पुराने ढर्रे के ही रहे, जो नवयुग की रुचि और मांग को

सृष्ट न कर सके। फलस्वरूप वरेरकर युग के अन्तिम चरण में अव्यावसायिक रंगमंच का अम्युदय हुआ। इस रंगमंच का उद्देश्य था—नवनाट्य के साथ नवयुग का, आधुनिक युग का प्रादुर्भाव।

इस नवनाट्य आन्दोलन के दो अंग थे—नाट्य-विधान में परिवर्तन और मंचसज्जा एवं अभिनय-पद्धति में वस्तुवादिता का समावेश। वरेरकर ने यद्यपि अपने कुछ नाटकों के द्वारा नूतन नाट्य-विधान की सूचना दी, किन्तु वे अपने युग की उसके साथ न ले चल सके। फलस्वरूप अव्यावसायिक रंगमंच ने इस कार्य को अपने ऊपर उठाया। नूतन नाट्य-विधान की विशेषताएँ थी—एकाकप्रवेशी नाटक, स्वगत का परित्याग और सादे और सरल सवालों का प्रयोग। दूसरी ओर वस्तुवादी रंग-सज्जा के लिये फ्लैटों द्वारा दृश्य-रचना की पद्धति अपनाई गई। अभी तक रंगमंच पर परदो का ही प्रायः प्रयोग होता आया था। इसी के साथ पुरुषों द्वारा स्त्री-भूमिकाएँ करने की अप्राकृतिक पद्धति का भी बहिष्कार किया गया।

प्रायः इन सभी विशेषताओं को लेकर रेडियो स्टार्स ने श्रीपाद नरसिंह बेंडे का 'वेदी' १९ नवम्बर, १९३२ को खेला।<sup>११७</sup> 'वेदी' का उपस्थापन पार्ष्णनाथ बी० अलतेकर ने किया। इस एकाकप्रवेशी नाटक में त्रियो ने ही त्रियो की भूमिकाएँ की। रस-परिपाक के लिये पार्ष्व संगीत का भी आयोजन किया गया था। इसके अनन्तर वरेरकर के दो नाटक—'नामानिराला' और 'सदा बदिबान' तथा केशव सीताराम ठाकरे का 'स० खरा ब्राह्मण' सन् १९३३ में प्रस्तुत किया गया, जिसके अनन्तर यह सत्था भग हो गई।

रेडियो स्टार्स द्वारा प्रवर्तित क्रान्ति को अप्रसरित किया नाट्यमन्वतर लि० ने। इस सत्था की मुख्य धेतना थे—श्रीधर विनायक वर्तक और उनके नाटक—'म० आधत्याची शाला' (१ जुलाई, १९३३), 'स० लपटाव' (२३ सितम्बर, १९३३) और 'स० तसशिला' (२ दिसम्बर, १९३३)। 'आधत्याची शाला' व्यन्तन के 'गाटलेट' का अनुवाद है और 'स० तसशिला' ह्वसन के 'होअरमोड्डीन या हेल्जलैंड' का। इनमें प्रथम नाटक अपने वस्तुवादी दृश्यमय (सेट), सुन्दर भाव-गीत एवं पार्ष्वसंगीत, आदर्श अभिनय आदि के कारण बहुत सफल रहा, किन्तु शेष नाटक लोकप्रिय न हो सके। संस्था की भारी क्षति उठानी पड़ी।

नाट्यमन्वतर ने सन् १९३४ में श्रीपाद नरसिंह बेंडे का 'स० बुवा' प्रस्तुत किया। सत्था दो वर्षों की अल्पावधि में ही बन्द हो गई।<sup>११८</sup> इस प्रकार कुछ काल के लिये क्रान्ति का पथ अवरोध हो गया।

इस क्रान्ति का तीसरा चरण था—पूना की बालमोहन नाटक मंडली, जिसने १० मई, १९३३ को प्रह्लाद केशव अत्रे का एकाकप्रवेशी नाटक 'स० साष्टांग नमस्कार' खेक कर क्रान्ति के चरण को अपने ढंग से आगे बढ़ाया। यह बहुत सफल रहा, जिससे उत्साहित होकर मंडली ने अत्रे के 'स० घरा बाहेर' (१९३४ ई०), 'स० प्रमाचा भोपला' (१९३५ ई०), 'स० उद्याचा संसार' (१९३६ ई०), 'स० लग्नाची वेदी' (१९३६ ई०), 'स० वन्देमातरम्' (१९३७ ई०) आदि कई नाटक खेने। अत्रे के सभी नाटक बहुत लोकप्रिय हुए और लेखक तथा मंडली, दोनों के लिये कामधेनु सिद्ध हुए। नाट्य-विधान की दृष्टि से अत्रे ने एकाकप्रवेशी एवं बहु-प्रवेशी नाटक लिख कर पुरातन और नूतन में समन्वय स्थापित किया है।

उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ : संक्षेप में वरेरकर युग की उपलब्धियों और परिसीमाओं की गणना इस प्रकार की जा सकती है :

(१) एकाकप्रवेशी नाटक लिख कर सामा वरेरकर ने मराठी रंगभूमि पर सन् १९२३ में नवयुग का प्रवर्तन किया, जिसमें नवनाट्य के साथ अभिनय वस्तुवादी रंगसज्जा को भी अप्रसरित किया गया, किन्तु व्यावसायिक रंगभूमि पर, रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाटकों की ही भाँति, वरेरकर का अनुकरण न हो सका। व्यावसायिक रंगभूमि पर स्वयं वरेरकर के नाटक अधिक सफल नहीं हुए और उनके नाटकों के सामाजिक सीमित बने रहे।

(२) वरेरकर युग में भी नाट्यकला प्रवर्तक संगीत मंडली, महाराष्ट्र नाटक मंडली, ललितकलादर्श और गंधर्व नाटक

मडली जैसी पुरानी व्यावसायिक मंडलियाँ मराठी की संगीत एवं गद्य रगभूमियों की सेवा करती रही। इस युग में बनी नई मंडलियाँ उनकी तुलना में अधिक लोकप्रिय एवं दीर्घजीवी न हो सकी। प्रायः अधिकांश प्रमुख मंडलियाँ सन् १९३५ तक खन्द हो गईं।

इनमें से किसी भी मंडली ने अपनी स्थायी रगशाला नहीं बनाई। वे प्रायः किराये की रगशालाओं वधवा अस्थायी रूप से नियमित रगमंचों पर अपने नाटक प्रदर्शित करती रही।

(३) सन् १९३२ में पहली बार व्यावसायिक रगमंच की स्थापना हुई, जिसने नवनाट्य आन्दोलन को आगे बढ़ाया, यद्यपि हमने उसे स्थायी सफलता नहीं मिली। बड़े, वर्नक और अने रगमंच के प्रमुख लेखक एवं पुरस्कर्ता थे।

(४) व्यावसायिक रगभूमि पर सर्वप्रथम सङ्की दुष्यन्ध (शायम-सेट) और आधुनिक रगदीपन-व्यवस्था का उपयोग पहली बार ललितकलादर्शों ने टिपणीस-स० ब्रह्म निवाजी' १९२१ ई० में सफलता के साथ किया।<sup>११०</sup> व्यावसायिक रगमंच का अभ्युदय ही इस नवीन रगमंच के साथ हुआ।

(५) व्यावसायिक मंडलियों में स्त्रियों की भूमिकाएँ पुरुष ही करते थे, जो न केवल सुन्दर एवं सौष्ठव-युक्त होते थे, प्रायः सुन्दर गायक भी हुआ करते थे। इस काल में स्त्रियों का अभिनय करने वाले प्रमुख व्यक्ति थे—केशवराव भोसले, बापूराव पेंडारकर, विठ्ठल गुरुव और नारायणराव राजहंस उर्फ बालगणेश। व्यावसायिक रगमंच पर स्त्रियों ने ही पहली बार स्त्रियों का काम किया। श्रीमती मुचा आपटे और श्रीमती ज्योत्स्ना भोंले इस काल की प्रमुख स्त्री-कलाकार थीं।

(६) भारत नाटक मंडली और आर्यावर्त नाटक मंडली के संस्थापक यमवत ना० टिपणीस और निवराज संगीत मंडली के संस्थापक गोविंदराव टेंबे को छोड़कर, जो स्वयं नाटककार भी थे, प्रायः सभी व्यावसायिक मंडलियों के परिचालक नट एवं नाट्य-शिक्षक थे। परिचालकों में ललितकलादर्शों के पेंडारकर और चाफेकर ने रगभूमि को नवीन रग-शिल्प से युक्त कर उसे समृद्ध बनाया।

(७) वरेरकर और अने के नवीन वस्तुवादी नाटकों के बावजूद मराठी रगभूमि पर संगीत नाटकों की प्रधानता बनी रही। प्राचीन शैली के गद्य नाटक भी लिखे और खेले गये।

(ग) गुजराती . मेहता-मुक्षी युग में रगमंच की गतिविधि, उपलब्धियाँ एवं परिस्थिमाएँ

सामान्य प्रवृत्तियाँ—मेहता-मुक्षी युग नई और पुरानी रगभूमियों (रगमंचों) का समन्वयक रहा है। नवीन के प्रति सामाजिक सर्वेक्षणात्मक होते हैं, किन्तु गुजराती सामाजिकों की यह विशेषता रही है कि वे नवीन (नवी) रगभूमि की ही भाँति पुरानी (वृद्धी) पारसी शैली की रगभूमि के प्रति भी श्रद्धालु हैं। वही कारण है कि आज भी, जबकि नवीन शैली के नाटकों की ओर रुझान बढ़ता जा रहा है, गुजराती की पुरानी रगभूमि बम्बई के देवी नाटक समाज के रूप में जीवित है। पुरानी रगभूमि के प्रेमी उसकी साधारणीकरण की अद्भुत शक्ति अर्थात् संप्रेषणीयता, लालित्य, नाट्य-शिक्षा, अनुशासन, भावामिनय आदि पर आज भी मुख हैं।<sup>१११</sup> उसके मधुर, कर्ण-प्रिय एवं सुरजिपूर्ण शास्त्रीय संगीत के प्रति आज भी उनके कर्ण-रघु आकुल हो उठते हैं। आज के विनो-गीतों की भाँति ही पुरानी रगभूमि के गीत वर्षों तक घर-घर, गली-गली में गाये जाने थे।<sup>११२</sup> नाट्य-शिक्षा की ही भाँति संगीताभ्यास पर भी पूरा जोर दिया जाता था, परन्तु क्रमशः आंगिक एवं सात्त्विक अभिनय पर से दृष्टि हट कर आह्वय अभिनय पर आ टिकी और वेद-भूषा, रग-मञ्जा आदि अंग प्रमुख हो उठे। नाटक मंडलियों में वेद-मञ्जा और रग-मञ्जा को लेकर होड़-सी लग गई और यह होड़ यहाँ तक बढ़ी कि न केवल वन अप्रामाणिक हो उठी, वरन् बठिन व्यय-मध्य भी बन गई। एक-एक नाटक की वेद-भूषा और रग-मञ्जा पर खर्चा



साज-भूंगार से म्लान हो चली ।

इसी बीच एक और प्रवृत्ति दृष्टिगोचर हुई और वह थी—निर्देशक अथवा मंडली के अधिपति-निर्देशक का लेखक को अपनी मूल, अपनी दृष्टि के अनुसार हाँकने और सृजन के लिये विवश करने का प्रयास । इससे स्वतंत्र लेखन और लेखक के आत्म-सम्मान को तो ठेग पहुँचती ही थी, किसी एक लेखक को नाटक के लेखन का श्रेय भी नहीं प्राप्त हो पाता था । प्रायः नये लेखकों का नाम नाटक के 'अभिरा' (नाटक के सारांश (टुकसार) एवं गीतों की पुस्तक) के मुखपृष्ठ पर भी नहीं दिया जाता था । यश और श्रेय मालिक और निर्देशक को मिलता था और नाटककार का स्थान गौण हो जाता था । इसका परिणाम यह होता था कि कोई भी स्वाभिमानि लेखक किसी एक मंडली के साथ अधिक समय तक बँध कर नहीं रह पाता था । नाट्य मंडलियाँ भी प्रायः किसी एक लेखक के दो-तीन से अधिक नाटक खेलना पसंद नहीं करती थी । बहुत थोड़े ही लेखक इस नियम के अपवाद होते थे, जिनके कई-कई नाटक नाट्य-मंडलियों द्वारा निरन्तर एक के बाद एक खेले जाते थे । ऐसे लेखकों में प्रमुख थे—रघुनाथ ब्रह्मभट्ट, मणिलाल 'पागल', बँराटी और प्रमूखल ह्याराम द्विवेदी । ब्रह्मभट्ट मोरबी आर्य सुबोध नाटक मंडली, मणिलाल 'पागल' आर्य नैतिक नाटक समाज और लक्ष्मीकांत नाटक समाज, बँराटी देशी नाटक समाज और प्र० द० द्विवेदी लक्ष्मीकांत और देशी नाटक के स्थायी लेखक बहुत दिनों तक बने रहे ।

पुरानी रगभूमि प्रायः व्यावसायिक रगभूमि रही है । इस रगभूमि का सपोषण जिन पुरातन नाटक मंडलियों ने किया, उनमें प्रमुख थी—मोरबी आर्य सुबोध नाटक मंडली और देशी नाटक समाज । नई नाटक मंडलियों में से यद्यपि कुछ का जन्म बाह्याभाई युग के अंत में हुआ, तथापि उनका प्रमुख कार्यकाल था—मेहुता-मुक्ती युग, जिसके अन्तर्गत वगूहि गुजराती रगभूमि की पारंपरिक विशिष्टताओं और सजीवता को धनार्थ रख कर बाह्याभाई युग की शृंखला को आगे बढ़ाया । ये नई मंडलियाँ थी—आर्यनैतिक नाटक समाज, आर्य नाट्य समाज, सरस्वती नाटक समाज, लक्ष्मीकांत नाटक समाज आदि ।

मोरबी आर्य सुबोध नाटक मंडली (स्था० १८५८ ई०)—मोरबी आर्य सुबोध नाटक मंडली के संस्थापक बापजी भाई आसाराम ओझा के निधन के बाद मंडली की वागडोर सन् १८८७ ई० में उनके अनुज मूलजीभाई ओझा के हाथ में आई । मूलजी भाई के संचालकत्व में मंडली ने समय-समय पर मंचस्थ होने वाले बापजीभाई के नाटकों के अतिरिक्त रसकवि रघुनाथ ब्रह्मभट्ट के 'बुद्धदेव' (१९१३ ई०), 'शृंगी श्रृंगि' (१९१४ ई०), 'जयद्रथवध' तथा 'माधि-प्राबल्य' (१९१६ ई०) और सन् १९१८ में मूलजीभाई के निधन के बाद उनके पुत्र प्रेमीलाल मूलजीभाई ओझा के संचालकत्व में ब्रह्मभट्ट का 'उषाकुमारी' (दिसंबर, १९२०) अभिनीत किया । सन् १९१४ और १९२४ में मंडली ने हरिदाकर माधवजी भट्ट का 'भक्ताराज खंबरीप' नाटक खेला ।

मोरबी आर्य सुबोध सामान्यतः वरई में तीन महीने ही रहा करती थी और उसके बाद वह धीरे-धीरे पर निकल पड़ती थी । नया नाटक प्रायः वरई में ही खेला जाता था । 'उषाकुमारी' अपनी आकर्षक दृश्यावली और 'ट्रिक सीनो' के कारण पूरा एक वर्ष चला ।<sup>११</sup> मंडली वरई से सूरत, बडोदा और अहमदाबाद जाया करती थी, जहाँ अत्यंत नगर में वह तीन-तीन माह का प्रवास किया करती थी ।<sup>१२</sup>

मोरबी नाटक मंडली अपने समय की अग्रगण्य नाट्य-संस्था समझी जाती थी । सन् १९१४ में जब मोहनदास कर्मचंद गांधी लक्ष्मीका से लौट कर भारत आये, तो मोरबी ने उन्हें अपने यहाँ आमंत्रित कर एक वेली भेंट की थी । जाते समय गांधी जी ने विचार व्यक्त किये थे, उससे पता चलता है कि वे नाट्य-व्यवसाय को 'अधम धन्या' मानते थे ।<sup>१३</sup>

\* इस नाटक के अन्य सह-लेखक थे . मूलजी भाई और प्र० द० द्विवेदी । —लेखक ।

मुंबई गुजराती नाटक मंडली (स्था० १८८९ ई०)—सन् १९१४ में मुंबई गुजराती नाटक मंडली का स्वतंत्र छोटा लाल मूलचन्च के हाथ में आने के बाद उन्होंने नृसिंह विभाकर के मंचोपयुक्त किन्तु साहित्यिक नाटकों को खेल कर गुजराती रंगभूमि पर नवयुग का शीर्षण किया। मंडली द्वारा विभाकर के 'स्नेह-सरिता' (१९१४ ई०), 'सुधानंद' (१९१६ ई०), 'मधुवमरी' और 'भेष मालिनी' (सन् १९२१ के पूर्व) मंचस्थ किये गये। 'स्नेह सरिता' में नारी के अधिकारों की चर्चा की गई है, जबकि श्रेय तीनो नाटकों में राष्ट्रोद्धार एवं स्वातन्त्र्य-प्रेम की भावनाओं का पुस्तकण किया गया है।<sup>१००</sup> गुजराती रंगभूमि को नये उद्बोधक विषय देकर विभाकर ने नाट्य-साहित्य को दृष्टिदा को दूर करने का सराहनीय प्रयास किया।

सन् १९२१ में मंडली का प्रबंध बदला और बापू लालभाई बी० नायक इसके नवीन संचालक हुए। आलोच्य युग के अन्त के बाद भी सन् १९३९ ई० तक मंडली उन्हीं के हाथ में बनी रही। इस बीच मंडली में विभाकर के उपयुक्त नाटकों के अतिरिक्त रणछोडभाई उदयराम के 'हरिचन्द्र', 'ललितादुःखदंशक' और 'नल-दमयंती', फूलचंद मास्टर का 'सुकुंधा-सावित्री', मूलशर मूलाणी के 'देवकन्या', 'कुण्डलचरित्र', 'सौभाग्य सुन्दरी', 'अजयकुमारी',<sup>१०१</sup> 'जुगलजुगारी' आदि, मणिलाल लघुभाई द्विवेदी के कुलीन काता और 'नृसिंहवतार', रमणभाई महीपतराम नीलकण्ठ का 'राईमो पर्वत', रामदा का 'कुमली कली' आदि अनेक नाटक अभिनीत किये।

देशी नाटक समाज (१८८९ ई०)—टाह्याभाई द्वारा स्थापित देशी नाटक समाज उनके उत्तराधिकारी चट्टाल दलमुखाराम घोलशाजी शबेरी के कुल संचालन में सन् १९१३ ई० में उनके अवसान तक चलता रहा। चट्टाल ने टाह्याभाई की परम्परा को जारी रखा। उनके कार्य-काल में छोटा लाल रुद्रदेव शर्मा का 'अशोक' (१९१६ ई०), महाराष्ट्रोन्मत्तक अवासरकर शर्मा का 'रुक्मिणी-हरण' (१९१९ ई०), मोहनलाल भाईशरकर भट्ट का 'वैशम्पति' (१९२१ ई०), नानालाल बलदेवजी ब्रह्मभट्ट का 'मीनलमुजाल' (१९२२ ई०) और मणिलाल त्रिवेदी 'पागल' का 'दीवान' (१९२३ ई०) मंचस्थ किया गया। 'मीनल मुजाल' और 'दीवान' बहुत लोकप्रिय हुए।

चट्टाल के निधन के बाद उच्च न्यायालय ने समाज में रिसीवर बैठा दिया। १४ मई, १९२४ को 'पागल' का 'राज-ससार' मंचस्थ हुआ। अक्टूबर, १९२४ में समाज को नीलाम कर दिया गया, जिसे धार्मिक नाटक मंडली के हरणोबिन्ददास जेठाभाई शाह ने खरीद लिया।<sup>१०२</sup> शाह ने समाज के भूतपूर्व व्यवस्थापक पोपटलाल केसरीसिंह शेट को अपना व्यवस्थापक और विख्यात कलाकार चुम्मीलाल लक्ष्मीराम नायक को निर्देशक नियुक्त किया। नये प्रबन्ध के अन्तर्गत १८ अक्टूबर, १९२४ को पुनः 'दीवान' खेला गया।

इसके अनन्तर जी० ए० बैराटी के 'वीरपूजन' (१९२३ ई०), 'समाज सेवा' (१९२३ ई०), 'बल्लमीपति' (१९२७ ई०), 'देव-दीपक' (१९२७ ई०), 'विजिता खेल' (१९३३ ई०), 'साची सज्जन' (१९३७ ई०) और 'उगतो भानु' (१९३७ ई०), बैराटी और 'पागल' के संयुक्त लेखन का 'वीर रमणी' (१९२६ ई०), अंबाबांकर हरिशरकर का 'देवी होचल' (अगस्त, १९२६), बल्लभदास वाघजीभाई पटेल का 'विजयपूजन' (दिसम्बर, १९२६), शयदा का 'वसंत वीणा' (अक्टूबर, १९२७), प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी के 'सप्तानो मंद' (१९२८ ई०), 'कीर्तिस्तम्भ' (१९३९ ई०), 'मालव-विजय' (१९२९ ई०), 'अत्रयधारा' (१९३० ई०), 'चेतन युग' (१९३० ई०), 'अशाव-तार' (१९३१ ई०), 'वीर मृपण' (१९३१ ई०) और 'साभरराज' (१९३२ ई०), मणिलाल त्रिवेदी 'पागल' के 'सोरठी सिंह' (फरवरी, १९३३), 'आर्य अबला' (सितम्बर, १९३३), 'सती प्रभाव' (जुलाई, १९३४) और 'रत्न-सप्राम' (नवंबर, १९३४) तथा किशोरदासजी का 'आत्म-निर्णय' (१९३६ ई०) नाटक खेले गये।

'पागल' का 'सती-प्रभाव' हिन्दी में खेला गया। यह गुरु गोरक्षनाथ और यक्षदरनाथ की कथा पर आधारित है।

अभी तक पृथक् ही स्त्री-भूमिकाएँ भी किया करते थे, किन्तु स्त्री-मुलभ भावों की अभिव्यक्ति और स्वाभाविकता को दृष्टि में रख कर सन् १९३३ में मराठी अभिनेत्री श्यामाबाई को 'गोरडीसिंह' की धारदा की भूमिका में प्रस्तुत किया गया। इसके बाद 'आर्य अबला' में मोहिनीबाई नामक एक नयी अभिनेत्री ने अभिनय किया।<sup>११४</sup>

बीच-बीच में डाह्याभाई के पुराने नाटको की पुनरावृत्ति भी होती रही। अप्रैल, १९३८ में हरगोविन्ददास का स्वर्णवास हो गया।

आर्यनैतिक नाटक समाज (१९१२ई०)—नकुभाई कालूभाई शाह ने मोतीराम बहेचर नन्दवाणा और अब्दुल कयूम पित्तलवाला के सहयोग से सन् १९१२ में आर्यनीतिदर्शक नाटक समाज की स्थापना की।<sup>११५</sup> समाज ने सन् १९१२ में 'सरस्वतीचन्द्र', सन् १९१३ में हरिहर दीवाना का 'बोलतो कागल' और सन् १९१४ में पुनः 'सरस्वतीचन्द्र' प्रस्तुत किया। इसी अवधि में 'इन्द्रावनी' और 'परशुराम' भी खेले गये।

सन् १९१५ में नकुभाई स्वयं इस मंडली के अधिपति हो गये और उन्होंने इसका नाम बदल कर रखा—'आर्य नैतिक नाटक समाज'। नकुभाई ने पृथक् होकर मोतीराम बहेचर नन्दवाणा ने उसी वर्ष आर्य नाट्य समाज की स्थापना की। सन् १९३१ से १९३३ की मध्यवर्ती अवधि को छोड़ कर, जबकि आर्यनैतिक का आधिपत्य अमृतलाल लक्ष्मीचन्द्र खोरवाणी के हाथ में आया, यह सत्या सन् १९४५ तक नकुभाई के नेतृत्व में ही चलती रही।

नये-पुराने अनेक नाटको में मुख्य रूप से नयुराम सुंदरजी शुक्ल के 'वित्त्वमगल सूरदास' और 'महाकवि जयदेव', रघुनाथ ब्रह्मभट्ट के 'सूर्यकुमारी'<sup>११६</sup> (१९१६ ई०) और 'छत्र-विजय'<sup>११७</sup> (१९१९ ई०), मनहर का 'स्वदेश सेवा' (१९१७ ई०), मणिलाल त्रिवेदी 'पागल' के 'रा' माडलिक, 'ससारलीला' (१९२० ई०), 'समाजी'<sup>११८</sup> (१९२४ ई०), श्रीमंत बाजीराव<sup>११९</sup> और 'सलगतो संसार' (१९३४ ई०), रामनारायण पाठक का 'नागमती', मुंशी अब्दाम अली का 'सती मंजरी' (१९२१ ई०, हिन्दी), हरिहर दीवाना के 'पुडलीक' और 'मती अजना', वैराटी का 'रा' कवाट', प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी का 'एक अबला' (१९२७ ई०), नारायण ठकुर का 'गर्व-लडव' (१९२८ ई०), परमानन्द मणिसंकर बापजकर के 'रण-जर्जना', 'समरहाक' (१९३४ ई० या इसके पूर्व) और 'सुवी के दुःखी' नाटक अभिनीत हुये। सन् १९३७ में जामन का 'प्रवासी' खेला गया।

आर्यनैतिक को अपने नाटको से अच्छी जाय होने के बावजूद उसने अपनी कोई रणशाला नहीं बनवाई।<sup>११५</sup> 'सूर्यकुमारी', 'रा' माडलिक और 'छत्र-विजय' द्रव्यार्जन की दृष्टि से उसके अत्यन्त सफल नाटक सिद्ध हुए।

दिल्ली के मा० गिसार, मा० छोटे, मा० छत्रालाल, या० फकीरा, मा० कृष्ण, मा० गोरधन आदि आर्य-नैतिक में स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे। सन् १९२७ में पहली बार प्र० द० द्विवेदी के 'एक अबला' में अभिनेत्री मुन्नीबाई ने नायिका की भूमिका की।<sup>११६</sup> युगलकिशोर मस्करा 'पुष्प' के अनुसार मुन्नीबाई ने इसके पूर्व सन् १९२५ में 'बापना थाप' तथा 'समार-लीला' (१९२५-२६ ई०) में भी अभिनय किया था।<sup>११६</sup>

आर्य नाट्य समाज (१९१५ ई०)—आर्य नीतिदर्शक नाटक समाज के भागीदार मोतीराम बहेचर नन्दवाणा ने नकुभाई से पृथक् होकर सन् १९१५ में आर्य नाट्य समाज की नींव रखी। नाट्य समाज ने मणिसंकर रत्नजी भट्ट का 'जालिम टुलिया', विभाकर का 'सिद्धार्थ बुद्ध', मूलाणी का 'कामलता' आदि कई नाटक खेले, किन्तु मंडली का प्रबंध सन् १९१७ में दो बार बदला और सन् १९१८ में मंडली जब भरूच में थी, तो आर्थिक क्षति उठाकर बन्द हो गई।<sup>११७</sup>

सरस्वती नाटक समाज (१९१५ ई०)—सरस्वती नाटक समाज की स्थापना बाडीलाल हरगोविन्ददास शाह ने सन् १९१५ ई० में की। यह मंडली लगभग चार वर्ष तक इसी नाम के अन्तर्गत 'जैसल तोरल', 'सरस्वतीचंद्र', 'तुलसीदास', 'अभिमान्युतो चक्रावो', 'मयूरध्वज', 'ओखा-हरण' आदि नाटक खेलती रही, किन्तु सितम्बर, १९१८

में बाडीलाल ने इसका नाम बदल कर लक्ष्मीकांत नाटक समाज कर दिया।<sup>117</sup> लक्ष्मीकांत वा उद्घाटन प्लेहाउस (बम्बई) के विक्टोरिया थियेटर में 'पागल' के 'रा' माहलिक से हुआ। उसके दो दिन बाद प्र० ६० दिवेदी का 'शकराचार्य' खेला गया, किन्तु उसे सफलता नहीं मिली।

**लक्ष्मीकांत नाटक समाज** — सन् १९१९ में लक्ष्मीकांत का स्वतंत्राधिकार चंद्रलाल हरगोविन्द शाह के हाथ में आया, जो सन् १९३० तक बना रहा। सन् १९३० से १९३८ तक बाडीलाल के पुत्र ईश्वरलाल लक्ष्मीकांत के अधिर्पात में। इस बीच प्रमूखल दयाराम दिवेदी के 'वीर कुशल', 'पृथ्वीपुत्र' (१९१९ ई०), 'अरुणोदय' (१९२० ई०), 'वीर घटोत्कच', 'सत्य प्रसाद', 'पालवपति' (१९२४ ई०), 'पृथ्वीराज' (१९२४ ई०), 'सिराजुद्दौला', 'ससार-मागर', 'खालिवाहन' (१९२७ ई० के पूर्व), 'मायाना रंग' (१९२८ ई०), 'समुद्रगुप्त' (१९३२ के पूर्व), 'मोह प्रताप' (१९३४ ई०), 'युग प्रसाद' (१९३४ ई०) और 'अक्षयराज' (१९३८ ई०), 'पागल' के 'राजा सचिन्तसिंह', 'देव कुमारी' (हिन्दी 'सती महत्वा' का गुजराती रूपांतर), 'प्रेम-विजय' (१९२८ ई०) और 'अमर आमा' (१९३० ई०), रघुनाथ ब्रह्ममट्ट के 'शकुन्तला' और 'अजातशत्रु' (१९३० ई०) विभाकर का 'अकरोना वधन' (१९२२ ई०), बैराटी का 'रा' नवघण' आदि नाटक अभिनीत किए गये। 'पागल' और रघुनाथ ब्रह्ममट्ट के मह-मेखन का 'बीरना बेर' सन् १९२९ ई० में मंचस्थ हुआ। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि 'अमर आमा' के प्रथम अङ्क में महारमा गांधी की दांडी-यात्रा पर लासणिक नृत्य एवं देशभक्तिकर्ण गीतों द्वारा अंग्रेजों को भारत छोड़ने का संकेत दिया गया था—काँग्रेस के 'भारत छोड़ो' आन्दोलन (१९४२ ई०) से १२ वर्ष पूर्व। फलतः बड़ीदा में लक्ष्मीकांत का लाइसेंस रद्द हो गया, जो इस घाते पर पुनः मिला कि उक्त नाटक फिर नहीं खेला जायगा।<sup>118</sup> इसके बाद ब्रह्ममट्ट का 'अजातशत्रु' खेला गया और उसे भी देशभक्ति के स्वर के कारण कई 'सेंसर' का सामना करना पड़ा, फिर भी यह काफी सफल रहा।<sup>119</sup>

मेहुता-मुन्शी युग की तीन प्रमुख मंडलियों—देशी नाटक समाज, आर्यनैतिक नाटक समाज और लक्ष्मीकांत नाटक समाज में से अन्तिम मंडली का स्थान गुजराती रंगभूमि के इतिहास में इस दृष्टि से स्मरणीय रहेगा कि देशी नाटक की भाँति इस मंडली ने भी दो रंगसाधारण बनवाई—एक सूरत में<sup>120</sup> और दूसरी बड़ीदा में।<sup>121</sup> अध्यक्ष 'सुन्दरी', मा० त्रिक्रम, रतिलाल पटेल जैसे थोड़ी के कलाकारों ने लक्ष्मीकांत के नाटकों में स्त्री-भूमिकाएँ करके धार चाँद लगा दिये। लक्ष्मीकांत ने आर्यनैतिक और देशी नाटक समाज से स्पर्धा की और गुजराती रंगभूमि पर अनेक ऐतिहासिक, पौराणिक एवं सामाजिक नाटक प्रस्तुत किये। दिवेदी का 'अक्षयराज' लक्ष्मीकांत नाटक समाज का अन्तिम नाटक था, जिसकी असफलता के बाद वह दोरै पर निकल पड़ा और सन् १९३८ में उसका नवियोग में अवसान हो गया।<sup>122</sup>

**अग्य** : उपर्युक्त मंडलियों के अतिरिक्त इस युग में कुछ अग्य मंडलियाँ भी बनीं, किन्तु अधिकांश दीर्घजीवी न हो सकीं। प्रायः एकाध नाटक खेल कर ही वे बन्द हो गईं।

हरगोविन्ददास जेठाभाई शाह ने सन् १९१२ में आर्य नाट्य मंडली की स्थापना की, जिसका उद्घाटन दुवात थियेटर (अब कृष्ण सिनेमा) में 'पागल' के 'महादवी सिधिया' से उसी वर्ष हुआ। इस नाटक के गीत रघुनाथ ब्रह्ममट्ट ने लिखे थे। इसके अनन्तर 'पागल'-कृत 'सौराष्ट्र वीर' (१९२४ ई०) और 'मनोरमा' खेले गये। 'मनोरमा' में नायिका मनोरमा की भूमिका गुजराती रंगभूमि के बालगणवेश मा० हिम्मत ने सफलतापूर्वक की।<sup>123</sup> नाटक उच्चकोटि का था, किन्तु वह मंच पर लोकप्रिय न बन सका। सन् १९२४ में हरगोविन्ददास ने जब देशी नाटक समाज को खरीद लिया, तो उन्होंने इस मंडली का स्वामित्व प्रभुलाल मास्टर को तोप दिया। मंडली 'सग्यासी' (१९२६ ई०) खेल कर कुछ काल बाद बन्द हो गई और दुवात थियेटर कृष्ण सिनेमा बन गया।

अग्य मंडलियों में बजुभाई की नाटक मंडली ने सन् १९२४ ई० में 'नक्त क्षमाजी', प्राणमुक्त हरिचन्द नायक

की मंडली ने राम प्रसाद का 'आहू के चोर', प्रफुल्ल देसाई की स्पेशल पार्टी ने प्रफुल्ल देसाई-कृत 'ज्वलन्त ज्वाला' (१९२८ ई०) और नवीन सरोज नाटक समाज ने लालशंकर हरजीवनदाम मेहता का 'तारणहार' (ऐतिहासिक) नाटक मनस्य किया। नवीन सरोज नाटक समाज के सस्थापक थे-देशी नाटक समाज के तरकालीन व्यवस्थापक पोपटलाल केसरीसिंह।<sup>14</sup> नवीन सरोज ने 'घोळता हस्त', 'डोलजी दुनिया', 'अनगपचा', 'लाछो फुलाणी' आदि कई नाटक अभिनीत किये। इन मंडलियों के संचालकों को स्वतन्त्र संचालन का अनुभव न होने के कारण ये अपना अस्तित्व अधिक समय तक बनाये न रख सकी और प्रायः सभी कुछ ही काल के बाद वन्द हो गईं।

इसके अतिरिक्त रायल नाटक मंडली (१९२०-१९२५ ई०) ने मूलशंकर मूलाणी का 'एक ज भूल' (१९२१ ई०) और जमनादास मोरारजी 'जामन' का 'भूलनो भोग' (१९२१ ई०) तथा 'सोनेरी जाल' नाटक खेले। स्वयं जामन ने कई नाटक मंडलियाँ स्थापित की, जिनके नाम हैं-सौराष्ट्र नाट्य कला मन्दिर (१९३४ ई०), सौराष्ट्र नाट्य कला समाज (१९३४-३५ ई०), कमलाकांत नाटक समाज और गुजरात कला मन्दिर। इनमें से प्रथम दो और अन्तिम मंडली द्वारा 'जामन' का 'नबु ने जूनु' नाटक खेला गया। इसके अतिरिक्त इन मंडलियों ने कुछ अन्य नाटक भी खेले।

व्यावसायिक मंडलियों के नाटक प्रायः त्रिजंकी होते थे और उनमें 'कॉमिक' या हास्य-विभाग पृथक् से रहा करता था। नाटकों में प्रायः १५ से लेकर ३०-४० तक गीत हुआ करते थे। उत्तरकालीन नाटकों में गीतों की संख्या घट कर १०-११ तक रह गई। नाटकों के लम्बे होने और गीताधिक्य के कारण नाटक प्रायः ६-७ घंटे या कभी-कभी रात भर भी चला करते थे।

नाटक प्रायः बुधवार, बृहस्पतिवार, शनिवार और रविवार को हुआ करते थे। नये नाटक प्रायः शनिवार और रविवार को ही खेले जाते थे। थियेट्रों को किराये पर लेने वाली मंडलियाँ इन दिनों के अलावा मंगल और शुक्रवार को भी नाटक किया करती थी। बम्बई के प्ले हाउस के तीन थियेट्रो-वालीवाला, विक्टोरिया और कारोनेशन, भांगवाड़ी थियेटर, गेइटी, मोरवी के त्रिपोली थियेटर, दुबाथ थियेटर आदि में ही ये मंडलियाँ प्रायः अपने नाटक खेला करती थी। बम्बई में केवल मोरवी आर्य सुग्रीव और देशी नाटक ने अपनी रगशालाएँ बनवाईं। दैवयोग से ये रगशालाएँ इन मंडलियों के पास नहीं बनी रह सकी। देशी नाटक आज भी किराये के भांगवाड़ी थियेटर में अपने नाटक प्रदर्शित कर रहा है।

सफल नाटक प्रायः ६ माह से लेकर एक वर्ष तक निरन्तर चला करते थे। प्र० द० द्विवेदी का 'अरुणोदय' लगभग एक वर्ष तक चलता रहा।<sup>15</sup> नाटक की सफलता के लिये नाट्य-शिक्षा, स्पष्ट शब्दोच्चारण, उच्चाभिनय, सुकठ गायन, व्यय-साध्य रस-सज्जा और वस्त्र-भूषा पर अधिक ख़ोर दिया जाता था। इस युग के प्रारम्भ होने के पूर्व तक रंगदीपन के लिये मद्याल, गैस बत्ती, चालीस की बत्ती, कारवाइड आदि का प्रयोग होता था, किन्तु भारत में बिजली के प्रारम्भ से रंगमंच का भी कार्यालय हो गया और वह भी कपडः विद्युत्-प्रकाश से जगमगाने और अनोखी छटा दिखाने लगा।

अव्यावसायिक रंगभूमि - बंगला और मराठी की भाँति गुजराती की पुरातन रंगभूमि-व्यावसायिक रंगभूमि के प्रति विरोध या प्रतिक्रियास्वरूप गुजराती में भी अव्यावसायिक रंगमंच का अभ्युदय हुआ। बंगला में इस मंच का नेतृत्व रवीन्द्र ने, मराठी में भामा वरेरकरने और गुजराती में चन्द्रवदन मेहता और कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी ने किया। यह विरोध दो रूपों में प्रकट हुआ-विचारात्मक और आन्दोलनात्मक। विचारात्मक विरोध व्यावसायिक रंगभूमि से असहयोग तक ही सीमित रहा। इस वर्ष के विरोधी थे-नानालाल, रमणभाई नौलकण्ठ और बलवन्तराय ठाकौर, जो अपने नाटकों का व्यावसायिक रंगभूमि पर खेला जाना या तरगाला<sup>16</sup> युवकों द्वारा अभिनीत किया जाना पसन्द नहीं करते थे। नानालाल अपने 'जया-जयंत' को तीन सौ वर्ष आगे की वस्तु समझते

ये ।" वे नहीं चाहते थे कि नरगाला-युवक तथा और जयंत की भूमिकाओं में उतरें । रमणमाई ('राईनी पर्वत' के लेखक) की ध्यावसायिक नाटक अच्छे नहीं नहीं लगते थे ।" ठाकुर तरगाला-युवकों का स्त्री बनना नहीं पसन्द करते थे, "इन्हींके ये नाटक देखने भी नहीं जाते थे ।

आंदोलनात्मक वर्ग के लोगों में प्रमुख थे-नृसिंह विभाकर, चन्द्रबदन मेहता और कन्हैयालाल माणिकलाल मुशी । विभाकर रंगशाला को विलास-भवन न मानकर शिक्षण-केन्द्र मानते थे और चाहते थे कि नाटक में साहित्यिकता और अभिनेयता का समन्वय हो, जिससे युज्यराती रंगभूमि का उत्कर्ष हो सके । इस लक्ष्य को दृष्टि में रख कर विभाकर ने 'सिद्धार्थ बुद्ध', 'स्नेह-सरिता', 'गुणाचन्द्र' आदि अनेक नाटक लिखे, जो ध्यावसायिक नाटक मंडलियों द्वारा सज्जता के साथ खेले गये । उन्होंने नाट्यान्दोलन के विकास के लिये सन् १९२३ में 'रंगभूमि' नामक एक त्रैमासिक पत्रिका भी निकाली थी ।" विभाकर की मृत्यु अल्प वय में हो जाने के कारण रंगभूमि के उद्धार का अधूरा कार्य चन्द्रबदन मेहता और क० मा० मुशी ने पूरा किया, किन्तु व्यावसायिक रंगभूमि के माध्यम से नहीं, उससे दूर रह, अव्यावसायिक रंगमंच की स्थापना करके ।" यह अव्यावसायिक रंगमंच नये विषयों पर लिखे गये नये गद्य नाटकों, स्वाभाविक अभिनय-पद्धति, आधुनिक रंगदीपन-योजना और रंग-सज्जा तथा स्त्री-कलाकारों के प्रवेश के साथ अव्यवस्थित हुआ और इस प्रकार गुजराती में नयी रंगभूमि की स्थापना हुई ।

चन्द्रबदन और मुशी के नाटक गद्य-प्रधान होते हुए भी उनमें मुख्य अन्तर यह है कि चन्द्रबदन के नाटक मुख्यतः अभिनेय हैं और उनमें मंच, वस्तु, चरित्र-चित्रण आदि की दृष्टि से अनेक नये प्रयोग किये गये हैं, जबकि मुशी के नाटक अभिनेय होने के साथ ही अपने भाषा-सौष्ठव और नव्य विचार-शैली के कारण साहित्यिक भी हैं । मुशी ने माट्य-लेखन में इम्पन-पद्धति का अनुसरण कर केवल अंकों में ही कथानक को विभक्त किया है और किसी अंक में कोई प्रवेश नहीं रखा । गीतों का पूर्णतः बहिष्कार किया गया है । मुशी के वस्तु-गठन का आधार है-समर्पण या विरोध, जो उन्हें पाश्चात्य नाट्य-पद्धति के अधिक निकट ले जाता है ।

चन्द्रबदन के इस काल के नाटक हैं- 'आँखों' (१९२७ ई०), 'आगगाड़ी' (१९३० ई०), 'प्रेमनु' मोती' अने 'बीजा नाटको' (१९३५ ई०), 'मूंगी स्त्री' (१९३७ ई०), 'नर्मद' (१९३७ ई०), 'बागा बाबा' (१९३७ ई०), 'सत्ताकूड़ी' (१९३७ ई०) और इस काल के उपरान्त के अन्य नाटक हैं- 'सीता' (१९४३ ई०), 'धरागुर्जरी' (१९४४ ई०), 'पाजरापोक' (१९४७ ई०), 'रंग-भंडार' (१९४३ ई०), 'रमकदानी दुकान', 'माझम रात', 'मेवा पोपट', 'होहोलिका' आदि । मुशी जी के इस काल के नाटक हैं- 'पुरुष-विजय' (१९२४ ई०), 'अविभक्त-आत्मा' (१९२४ ई०), 'पीडाग्रस्त प्रोफेसर' (१९२४ ई०), 'तपण' (१९२६ ई०), 'कालीनी रात्री' (१९२९ ई०), 'ध्रुवस्वामिनी देवी' (१९२९ ई०), 'पुत्र समोन्मी' (१९३० ई०) तथा 'ब्रह्मचर्याध्व' (१९३१ ई०) और इस काल के बाद के नाटक हैं- 'छीजे ते ज ठीक' (१९४६ ई०), 'सामाजिक नाटको' (१९४९ के पूर्व), 'बाबा रोडनु' स्वातम्य', 'वे खराब जण' और 'आत्माकित' ।

मेहता और मुशी के अधिकांश नाटक अव्यावसायिक मंच पर अभिनीत हो चुके हैं । सन् १९२४ में मेहता का 'मूंगी स्त्री' (अनातोले फ्रान्स के 'दम्ब वाइफ' का गुजराती रूपान्तर) सर्वप्रथम एल्फिन्स्टन कालेज के छात्रों द्वारा खेला गया और यह इतना लोकप्रिय हुआ कि बाद में इसे अनेक कालेजों तथा बम्बई के बाह्य सूरत, बडोदा, अहमदाबाद आदि कई नगरों में खेला गया ।" उसी वर्ष उनका 'प्रेमनु मोती' भी मंचस्थ हुआ ।

मेहता ने न केवल नये प्रकार के नाटक लिख कर नवीन दिशा-निर्देश दिया, वरन् अपने भाषणों द्वारा पुरातन रंगभूमि के दोषों पर गहरा प्रहार किया, जिससे नवयुवकों में नव्य नाटक लिखने की प्रेरणा जागृत हुई । सन् १९२४-२५ में पुरातन रंगभूमि पर अभिनीत 'कानेजनी कन्या' के विरुद्ध 'जिहाद' बोल दिया । चन्द्रबदन ने भी उसके विरुद्ध जिन्ना हाल में एक सभा की, जिसमें उनके अलावा हंसा मेहता, जमिना मेहता आदि के भी भाषण

हुए । फलस्वरूप अवेतन रंगभूमि की स्थापना 'कला समाज' के ध्वज के अन्तर्गत हुई और सन् १९२७ में उनका 'अक्षो' नाटक खेला गया । इसमें अभिनेत्री सरला बनर्जी ने स्त्री-भूमिका की थी ।<sup>१५५</sup> सन् १९३६ में मेहता का 'आगगाडी' खेला गया । इसमें धनसुखलाल मेहता ने नायक की भूमिका की थी ।<sup>१५६</sup> सन् १९३६ में ही इस नाटक पर गुजरात साहित्य सभा द्वारा रणजितराम स्वर्णपदक दिया गया ।<sup>१५७</sup>

चन्द्रवदन के नाटको ने सन् १९२५ से १९३७ के बीच घूम मचा दी । वे न केवल नाटककार थे, वरन् वे स्वयं एक कुशल अभिनेता एवं निर्देशक भी थे । उन्होंने रंगमंच पर वास्तविकता लाने और नाटको की भाषा की अट्टविविध एवं व्यावहारिक बनाने का अवसर प्रयास किया । बाद में वे व्यावसायिक रंगभूमि के प्रति कुछ उदार बनते चले गये । उनके इन प्रयासों तथा समय के साथ व्यावसायिक (घघादारी) रंगभूमि के प्रति उनके उत्तरोत्तर नरम हृत् का आभास उनकी जीवनीपरक पुस्तक 'बाँप गठरिया' में मिलना है । इसमें सन् १९२५ से १९५० तक की गुजराती रंगभूमि का इतिहास संकलित है ।

मुंशी के नाटको में एक ऐसा सुखिपूर्ण संस्कार, भाषा-सौष्ठव और आदर्शवादिता पाई जाती है, जो पुरातन रंगभूमि के नाटको से उन्हें पृथक् कर देती है । फलस्वरूप पुरातन रंगभूमि पर उनके नाटक नहीं खेले जा सके । इनके विपरीत नये प्रयोगों के बीच वे अवेतन रंगभूमि के कठहारा बन गये । सन् १९२९ में सर्वप्रथम उनका 'काकानी शशी' रायल अपिरा हाउस में दो बार खेला गया ।<sup>१५८</sup> इस नाटकानिम्न में सर्वप्रथम 'पल्लेटो' का उपयोग कर आधुनिक दृश्य-सज्जा की गई । पुरुषोत्तमदास त्रिकुमदास और शांतिला देसाई ने क्रमशः नायक और नायिका की भूमिकाएँ की । स्वयं मुंशी जी ने नाटक का निर्देशन किया । ज्योतीन्द्र दवे ने हास्याभिनय किया । नाटक बहुत लोकप्रिय और सफल रहा । कुछ काल बाद 'काकानी शशी' के कलाकारों के बिखर जाने से अवेतन रंगभूमि का कार्य वहीं रुक गया । बाद में अहमदाबाद के धनजय ठाकर ने मुंशी के 'काकानी शशी' के अतिरिक्त मुंशी के 'तर्पण', 'पुत्र समोबडी', 'अभिभक्त आराम', 'भूवस्वामिनी देवी' आदि कई नाटक अभिनीत किये ।

इसके अतिरिक्त जयति दलाल ने मेहता और मुंशी के अनेक नाटक संचलित किये । जयति स्वयं एक कुशल अभिनेता, शिल्पी, उपस्थापक एवं नाटककार हैं । उन्होंने अनेक एकाकी नये टेक्नीक पर लिखे हैं ।

सन् १९३२ में गुजराती नाटककार नर्मद की शताब्दी मुंशी, चन्द्रवदन, शयदा, धनसुखलाल मेहता आदि के प्रयास से मनाई गई । इस अवसर पर अलिखित 'तापीदासन् फारस', रवीन्द्र का 'हाकधर' और चन्द्रवदन का 'रमकडानी दुकान' नाटक खेले गये ।<sup>१५९</sup>

उपलब्धियाँ एवं परिमीमाएँ : मेहता-मुंशी युग की उपलब्धियों पर यदि हम एक विह्वल दृष्टि डालें, तो हम देखेंगे कि अपनी परिमीमाओं के भीतर यह युग पुरातन और नव्य दोनों प्रकार की रंगभूमियों के विकास और समृद्धि का युग रहा है । संक्षेप में, ये उपलब्धियाँ और परिमीमाएँ इस प्रकार हैं .

(१) गुजराती में नवीन रंगभूमि अर्थात् व्यावसायिक (निन-घघादारी) रंगभूमि के अभ्युदय का धर्म रवीन्द्र अपना बरेकर की भाँति किसी एक व्यक्ति को नहीं, चन्द्रवदन मेहता और कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी दोनों को है । मेहता और मुंशी के नाटक इस काल में एक सीमित सामाजिक-वर्ण-शिक्षित एवं अभिजात वर्ग के ही मनोरंजन के साधन बने रहे । व्यावसायिक मञ्चालियों ने इनके नाटक नहीं अपनाये । मुंशी ने अपने नाटको में विशेष रूप से इस्सन नाट्य-पद्धति का अनुसरण किया है ।

(२) मेहता-मुंशी युग में मोरवी आर्य सुबोध, मुम्बई गुजराती और देशी नाटक जैसी प्राचीन नाटक मंडलियाँ बदलते हुए प्रबन्ध के अन्तर्गत चलती रही और इनमें से देशी नाटक समाज आज भी जीवित है । इनमें से मोरवी ने बम्बई में त्रिपोली थियेटर और देशी नाटक ने अहमदाबाद में आनन्द भुवन थियेटर तथा शांतिभुवन थियेटर और बम्बई में अस्थायी देशी नाटकशाला या झवेरी थियेटर की स्थापना की । इसके अतिरिक्त देशी नाटक

ने मूरत में अपनी दो छात्राएँ भी खोली ।

नवीन नाटक मंडलियों में लक्ष्मीकांत नाटक समाज ने मूरत और बड़ौदा में लक्ष्मीकांत थियेटर स्थापित किया ।

कुछ छोटी नवीन मंडलियों को और प्रमुख मंडलियों में मोरवी बार्थ सुबोध को, जो इस युग के प्रारम्भ में एक दशक के भीतर बन्द हो गई और लक्ष्मीकांत नाटक समाज को, जो सन् १९१८ में बंद हुआ, छोड़कर अधिकांश प्रमुख मंडलियाँ इस युग के अनन्तर भी चलती रही ।

(१) गुजराती में नवीन रंगभूमि सन् १९२४ में प्रारम्भ हुई और उन वर्ष अभिनीत 'मृगी स्त्री' में पहली बार पत की भूमिका सोली बाटलीवाला ने की । व्यावसायिक क्षेत्र में पहली अभिनेत्री थी—मुन्नीबाई, जिसने आर्यनैतिक के प्रायशः में 'एक अवला' में पहली बार नायिका की भूमिका की । इसके पूर्व तक पुरुष-कलाकार ही स्त्रियों की भूमिकाएँ किया करते थे । इनमें प्रमुख थे—जयदाकर 'सुन्दरी', मा० त्रिकुम, मा० हिम्मत, मा० निहार आदि । ये पुरुष-कलाकार प्रायः अच्छे गायक भी हुआ करते थे ।

(४) व्यावसायिक मंच पर रंग-संज्ञा के लिए 'मोन-सोनरी' और तडक-भटक के लिये 'वस्त्राभरण' पर लंबा ध्यान दिया जाता था । आर्यनैतिक के निर्देशक सुकचन्द मामा ने रंग-संज्ञा के लिये अपनी बहन के आभूषण गिरवी रख कर तीन हजार रुपये एकत्र किये थे ।<sup>१०</sup> व्यावसायिक मंडलियाँ नाटक-लेखन पर भी पुष्कल ध्यान करती थी । 'जयदेव' लिखने के लिये नयुराम मुन्दर जी शुक्ल पर दस हजार<sup>११</sup> और 'छत्रसाल' (जो 'छत्रविजय' के नाम से सेला गया था) के ग्यारह लेखकों पर १७-१८ हजार रुपये व्यय किये गये थे ।<sup>१२</sup> प्रायः एक नाटक के एकाधिक लेखन हुआ करने में ।

इसके विपरीत अन्धव्यावसायिक रंगभूमि पर सादसी के साथ आधुनिक दृश्यबचो का उपयोग सन् १९२९ में क० मा० मुन्नी के 'काकाजी दासी' में किया गया ।

(५) पुरातन रंगभूमि के नाटकों पर पारसी शैली का प्रभाव परिलक्षित होना है और नाटक प्रायः बहुप्रवेशी प्रियंका हैं । उनमें कौमिक भी प्रमगनिष्ठ कम, पुष्कल होकर अधिक आया है । साथ ही गीतों की भरमार रहती थी । गीत प्रायः १५ से लेकर ३०-४० तक हुआ करते थे । उत्तरकाल में यह संख्या घट कर १०-११ तक रह गई ।

दूसरी ओर नवीन रंगभूमि पूर्णतः गद्य-प्रधान बनी रही । उसके नाटकों में गीतों का अभाव रहता था । ये नाटक प्रायः एकांकप्रवेशी हैं ।

(६) नाटक प्रायः बुध, वृहस्पति, शनि और रवि को हुआ करते थे, किन्तु किराये पर थियेटर लेने वाली कुछ मंडलियाँ मंगल और शुक्र को भी नाटक किया करती थी । नाटक प्रायः ६-७ घंटे से लेकर रात-रात भर हुआ करते थे । इसके विपरीत नवीन रंगभूमि के नाटक चार-साढ़े चार घंटे के ही हुआ करते थे ।

(७) इस युग की अधिकांश नाटक मंडलियों के संस्थापक प्रायः नाट्यप्रेमी परिचालक अथवा मूलपूर्व नाट्य-व्यवस्थापक थे । जामन, प्रफुल्ल देशाई आदि नाटककारों द्वारा मंडलियों के संचालन के प्रयास प्रायः असफल रहे । मेहता, मुन्नी आदि नाटककार अवेतन रंगभूमि के संगठन से ही सबद्ध रहे ।

(३) प्रसाद के नये प्रयोग तथा हिन्दी रंगमंच की उपलब्धियाँ और रसीभाएँ

प्रसाद के नये प्रयोग और युगीन नाट्य-धाराएँ प्रसाद के अवतरण के समय तक हिन्दी का नाट्य-मंडार भारतेन्दु और वेताब युगों के अनेक मौलिक नाटकों से समृद्ध हो चुका था और अनेक नाटककार उस समय भी मौलिक कृतियों की रचना कर उस मंडार के संवर्धन में लगे हुए थे, जिनमें पारसी-हिन्दी रंगमंच के नाटककारों, विशेषकर 'अहसन', 'हथ', 'वेताब', राधेदयाम कथावाचक आदि के अनिश्चित माधव शुक्ल, बड़ीनाथ भट्ट, हरि-



दास माणिक, श्यामविहारी मिश्र, राय देवीप्रसाद 'पूर्ण', मैथिलीशरण गुप्त, जी० पी० श्रीवास्तव, प्रेमचंद, गोविन्दवल्लभ पंत आदि प्रमुख थे। इसके अतिरिक्त संस्कृत और बंगला से भी कुछ नाटक अनूदित होकर हिन्दी में आये, किन्तु इनकी सख्या इतनी अधिक न थी कि यह कहा जा सके कि 'बंगला नाटकों' के अनुवाद का साम्राज्य' हिन्दी में स्थापित हो गया था।<sup>100</sup> मौलिक नाटकों की सख्या अनुवादों की अपेक्षा कहीं अधिक थी, अतः मौलिक नाटकों की विरलता की बात<sup>101</sup> भी किसी तथ्य पर आधारित नहीं प्रतीत होती। अंग्रेजी से भी कुछ नाटक हिन्दी में अनुवादित हुए। इन मौलिक तथा अनुवादित नाटकों की विविध नाट्य-पद्धतियों में प्रसाद और उनके युग के अन्य नाटककारों पर भी अपनी छाप डाली है, किन्तु अधिकांश नाटककारों ने भारतीय रस-सिद्धांत और पंचिमी व्यक्ति-वैचित्र्य को समन्वित रूप में रखने का प्रयास किया है और इस प्रयास में यद्यपि नवीन हिन्दी नाट्य-पद्धति का विकास हुआ और उसे स्थिरता प्राप्त हुयी, तथापि इस युग के अधिकांश नाटक मंच से दूर जा पड़े। उन्हें मंचस्थ होने का पूरा अवसर न मिल पाने के कारण उनका कलापक्ष अर्थात् रंगमंच एवं नाट्यमंच अपूर्ण ही नहीं रहा, संशय भी रह गया। यही कारण है कि इस युग के अधिकांश नाटकों को, पारसी शैली के हिन्दी नाटकों और लक्ष्मीनारायण मिश्र तथा उनकी नाट्य-पद्धति पर लिये गये कुछ नाटकों को छोड़कर, बिना पर्याप्त कांट-छांट के प्रस्तुत करना कठिन है।

प्रसाद ने भारतेन्दु की ही भाँति चित्राकित परदो वाले रसमंच को दृष्टि में रख कर अपने नाटकों द्वारा विविध प्रयोग किये थे, जिनमें एक ओर संस्कृत और पारसी-पद्धति के नाट्य, प्रस्तावना और भरतवाक्य से युक्त एकाकी एवं पूर्णाङ्ग नाटक हैं, तो दूसरी ओर अंग्रेजी नाट्य-पद्धति से प्रभावित नाटक भी रहे हैं, जिनमें से कुछ को परदो और प्रतीक-सज्जा के साथ तथा 'ध्रुवस्वामिनी' को आधुनिक दृश्यबोध-पद्धति पर खेला जा सकता है। प्रसाद ने अपना प्रथम एकाकी नाटक 'सज्जन' (१९१०-११ ई०) प्राचीन नाट्य-पद्धति के अनुसार लिखकर भारतेन्दु नाट्य-विधान को अपनाया है, जिसमें नाट्य-पाठ, प्रस्तावना और भरतवाक्य का समावेश कर गद्य-संवाद खड़ी बोली में, किन्तु पद्य प्रजभाषा में रखे गये हैं। इसमें एक ओर संस्कृत नाटकों के विदूषक को स्थान दिया गया है, तो दूसरी ओर पारसी शैली पर पद्य-संवादों की भी भरमार है। 'सज्जन' की नाट्य-पद्धति 'कल्याणी-परिणय' (१९१२ ई०) और 'राज्यश्री' (१९१४ ई०) के प्रथम संस्करण में भी अपनाई गई थी। 'राज्यश्री' के प्रथम संस्करण में नाट्य, प्रस्तावना, भरतवाक्य और पद्य-संवाद रखे गये हैं। इसके बाद के संस्करणों में यद्यपि नाट्य, प्रस्तावना एवं पद्य-संवाद हटा दिये गये हैं, किन्तु फिर भी पारसी शैली पर गानों की प्रचुरता है और अन्त में भारतेन्दु या संस्कृत नाट्य-पद्धति पर भरतवाक्य का भी समावेश है।

प्रसाद के दूसरे प्रयोग की धारा के अन्तर्गत आते हैं—'कल्याण' (१९१२ ई०) और 'प्रायश्चित्त' (१९१४ ई०)। इनमें प्रथम हिन्दी का सर्वप्रथम पद्य-नाटक या गीति-नाट्य है, जो माहकल मधुसूदन दत्त के 'पद्मावती' (१८६० ई०) की भाँति भिन्नतुकांत छन्द में लिखा गया है। 'पद्मावती' में भिन्नतुकांत अमित्राक्षर छंद का प्रयोग कुछ स्थलों पर ही किया गया था, जिसे बाद में गिरिश ने अपने पद्य-या-गीति-नाट्यों के लिये अपना लिया था और वह 'गिरिश छंद' के नाम से प्रसिद्ध हो गया था।<sup>102</sup> इसी के अनुकरण पर प्रसाद ने भी अमित्राक्षर अरिल्ल छन्द का प्रयोग<sup>103</sup> कर 'कल्याण' को सम्पूर्णतः पद्यबद्ध रूप में लिखा है। इसके विपरीत 'प्रायश्चित्त' पूर्णतः गद्य में लिखा गया है। इन दोनों ही एकाकियों में नाट्य और प्रस्तावना नहीं है। 'कल्याण' के अन्त में भरतवाक्य है, किन्तु 'प्रायश्चित्त' दुःखान्त है और उसके अन्त में भरतवाक्य भी नहीं है। नवीनता की दृष्टि से ये दोनों एकाकी हिन्दी नाट्य-साहित्य के इतिहास में सल्लेखनीय हैं।

∴ निरंतर प्रयोग में सल्लेख प्रसाद के नाट्य-शिल्प ने सर्वप्रथम 'अज्ञातशत्रु' (१९२२ ई०, प्रथम संस्करण)

के परवर्ती सस्करण में स्थिरता प्राप्त की। यद्यपि वसंतक के रूप में शास्त्रानुसार विदूषक इसमें विद्यमान है, तथापि पूर्ववर्ग से मुक्त इस नाटक के वस्तु-गठन में पाश्चात्य ढंग के विरोध और उसके शमन की ही आधार बनाया गया है। अन्तर्द्वन्द्व और व्यक्ति-वैचित्र्य की प्रधानता दी गई है। नाटक दुःसात-सुखान्तकी अथवा प्रसादांत है। इस त्रिकोणी नाटक में जको का विभाजन दूयों में किया गया है, किन्तु सम्भवतः प्रसाद इस प्रयोग से भी सतुष्ट नहीं हुए और उन्होंने 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' के माध्यम में एक अन्य साहसपूर्ण प्रयोग किया। इन दोनों नाटकों में रस-परिपाक और फलागम की भारतीय पद्धति का अनुसरण कर प्रसाद ने पहली बार सम्पूर्ण रीति से पूर्णाङ्ग नाटक की रचना करने में सफलता प्राप्त की, यद्यपि 'स्कन्दगुप्त' का पाँचवें अंक का अन्तिम (छठा) दृश्य<sup>१८</sup> और 'चन्द्रगुप्त' का चतुर्थ अंक अनावश्यक है। एक विद्वान के मत से 'चन्द्रगुप्त' की कथा-वस्तु इतनी विस्तृत है कि उससे दो अच्छे नाटक बन सकते हैं।<sup>१९</sup> वास्तव में कुछ साधारण परिवर्तन करके 'चन्द्रगुप्त' के प्रथम तीन अङ्कों की ही पूर्णाङ्ग नाटक के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है।

उपर्युक्त नाटकों की दृश्य-बहुलता, पात्राधिक्य, वस्तु की जटिलता आदि उन्हें रणोपयोगी बनाने में बाधक रही है, अतः प्रसाद ने अपने अन्तिम प्रयोग—'ध्रुवस्वामिनी' (१९३३ ई०) में इन कठिनाइयों का समाधान करने की चेष्टा की है। तीन अङ्कों के इस नाटक में कोई दुर्य-विभाजन नहीं है, पात्रों की संख्या भी कम है, और स्थानान्विति की ओर सचेष्ट होने के कारण वस्तु-विन्यास भी शुद्ध और उत्तरोत्तर गतिशील हो गया है। यह सभी दृष्टियों से मञ्चोपयोगी है। 'ध्रुवस्वामिनी' के माध्यम से प्रसाद ने अपने नाट्य-शिल्प एवं रंग-शिल्प का आदर्श प्रस्तुत किया है।

प्रसाद के नाटकों में कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं, जो उन्हें हमारे नाटककारों से पृथक् कर देती हैं। ये हैं—प्रसाद की भावुकता और कल्पनाशीलता, दार्शनिकता और सांस्कृतिक चेतना, जो उनके नाटकों की भाषा की काव्यपूर्ण, आलंकारिक, बान्धवध्माश्रित और कृत्रिम बना देती है। यह एक साथ ही उनका गुण और दोष है—गुण इसलिये कि उनके नाटक पाठ्य-साहित्य की अलस निधि बन गये हैं और इस दृष्टि से हिन्दी में उनका वही स्थान है, जो संस्कृत में मयमूति का और बँगला में रवीन्द्रनाथ ठाकुर का है तथा दोष इसलिये कि यह भाषा रंगमंच पर रस-परिपाक एवं सन्तुष्टिप्रणयिता की दृष्टि से बोझिल अतएव सरोप है। फिर भी प्रसाद के अनुकरण पर हिन्दी में नाटक लिखने की होड़-सी मच गई, जिनमें प्रसाद की भावुकता, कल्पना एवं काव्यरस, दार्शनिक चिंतन एवं सांस्कृतिक समन्वय की भावना को प्रश्रय तो दिया ही गया है, उनके नाट्य-शिल्प का पदानुसरण भी किया गया है। इस प्रकार के नाटककारों में पंडित वेचन शर्मा 'उग्र', गोविन्दवल्लभ पंत, हरिकृष्ण 'प्रेमी', उदयशंकर भट्ट, सेठ गोविन्ददास, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार आदि प्रमुख हैं। 'उग्र' का 'महात्मा ईसा' (१९२२ ई०), गोविन्दवल्लभपंत के 'वरमाला' (१९२४ ई०) और 'राजमुकुट' (१९३४ ई०), 'प्रेमी' के 'रक्षा-बंधन' (१९३४ ई०) और 'शिवा-साधना' (१९३७ ई०), उदयशंकर भट्ट का 'बाहुर अथवा शिष्य-पतन' (१९३४ ई०), सेठ गोविन्ददास का 'हर्ष' (१९३४ ई०) और चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का 'रिवा' भाषा और नाट्य-शिल्प की दृष्टि से प्रसाद युग की उत्कलनीय कृतियाँ हैं, जिन पर प्रसाद की छाप है, किसी पर कुछ कम और किसी पर कुछ अधिक।

गोविन्दवल्लभ पंत ने प्रसाद की बोझिल और दुरुह भाषा के विरुद्ध सवालों को सक्षिप्त, गतिशील और सरल बनाने का प्रयास किया है। पात्रों की संख्या भी कम रखी है। 'प्रेमी' ने अपने नाटकों में कार्य-व्यापार को तीव्र, आरोह-अवरोह से युक्त कर गतिशील बनाने का प्रयास किया है, स्वप्न भी कम है, किन्तु गीतों की बहुलता और सदोष दृश्य-विधान से मुक्त नहीं हो पाये हैं।

उदयशंकर भट्ट के नाटकों में दीर्घकाय स्वयंतों, पद्यों और गीतों की प्रचुरता और भाषा में शब्दाढंबर अधिक है, यद्यपि उत्तरोत्तर उनकी भाषा भी बेसी और नाटकीय बन गई। संवादों की दीर्घता में भी कमी आयी

है। सेठ गोविन्ददास ने अपने नाटको में विस्तृत रंग-संकेत दिये हैं और कार्य-व्यापार भी पर्याप्त गतिशील होकर आया है, किन्तु दीर्घ स्वगत, लम्बे संवाद और बड़े-एक अधिक गानों के दोष से वे भरे पड़े हैं।

प्रसाद द्वारा प्रकीर्तित मुख्य नाट्यधारा के अतिरिक्त दो सह-धाराएँ और एक प्रति-धारा भी चलती रही है। सह-धाराओं में प्रथम धारा उन नाटककारों की है, जो विस्तारित वेताव युग के साहित्यिक ध्वसावशेष कहे जा सकते हैं, क्योंकि उनकी कृतियों को, उनका रंगमंचीय मूल्य न होने के कारण, पाठ्य-साहित्य के अन्तर्गत रखा जा सकता है, यथा देवी प्रसाद 'पूर्ण', बद्रीनाथ मट्ट, श्यामबिहारी मिश्र (मिश्रबन्धु), मैथिलीशरण गुप्त, प्रेमचन्द, जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी, जगन्नाथ प्रसाद 'मिलिन्द', वियोगी हरि आदि और दूसरी धारा में वे नाटककार आते हैं, जो पारसी रंगमंच से किसी-न-किसी प्रकार संबद्ध रहे या उससे प्रभावित होकर स्वयं-मंचागित अथवा किन्हीं अन्य अव्यावसायिक संस्थाओं से चलाने लगे, यथा हरिदास माणिक, जमनादास मेहरा, दुर्गाप्रसाद गुप्त, शिवराम दास गुप्त, आनन्दप्रसाद खत्री और माधव शुक्ल। तीसरी धारा प्रसाद युग की प्रति-धारा थी, जिसका नेतृत्व लक्ष्मीनारायण मिश्र ने किया। उन्होंने सर्वप्रथम प्रसाद की आवृत्तता, कल्पनिकता और दार्शनिकता का मोह त्याग कर जीवन की वर्तमान समस्याओं, विशेषकर व्यक्ति की काम-वासना के बौद्धिक समाधान प्रस्तुत किये। रंग-चित्र और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से वे पश्चिम के यथार्थवादी नाटककार इत्सन के अनुयायी हैं। मिश्र जी के नाटक प्रायः दृश्य-विहीन त्रिअंकी हैं। यदि किसी अंक में दृश्य-परिवर्तन की आवश्यकता होती है, तो रंग-मंच के द्वारा ही इस परिवर्तन की सूचना दे दी जाती है। इस प्रतिधारा के अन्य नाटककार हैं—पृथ्वीनाथ शर्मा, जगदीशचन्द्र माधुर, उपेन्द्रनाथ 'अक्ष' आदि, जो प्रमुखतः आधुनिक युग के नाटककार हैं। इस प्रतिधारा के नाटककारों ने प्रसाद के विरोध में जिस नवीन रंग-चित्र को जन्म दिया, उसके बीच प्रसाद की 'ध्रुवस्थामिनी' में मिलते हैं, किन्तु उसका पूर्ण प्रतिफल लक्ष्मीनारायण मिश्र के 'मिन्दूर की होली' (१९३४ ई०) नाटक से प्रारम्भ हुआ। ये सभी नाटक पूर्णतः अभिनेय थे, किन्तु प्रसाद युग में यह धारा अपनी शैशवावस्था में रही।

वस्तु की दृष्टि से देखने पर बिदित होता है कि प्रसाद युग के नाटकों का 'कैनवस' भारतेन्दु युग अथवा बेनाब युग की अपेक्षा अधिक विस्तृत रहा है और पौराणिक नाटकों की अपेक्षा ऐतिहासिक, राष्ट्रीय और सामाजिक नाटक लिखने की ओर प्रवृत्ति अधिक दिखाई पड़ती है। इन ऐतिहासिक नाटकों में मूलतः दो विरोधी धर्मों एवं संस्मृतियों में एकता स्थापित कर आपद्घर्म एवं राष्ट्र-धर्म की व्याख्या की गई है। साथ ही राष्ट्रगत एकता की आवश्यकता पर भी बल दिया गया है। सामाजिक नाटक प्रायः व्यक्तिगत समस्या अर्थात् काम और आहार की समस्या और समाजगत समस्याओं, यथा मद्य-पान, सतीत्व और विवाह, आर्थिक भ्रष्टाचार एवं विपन्नता, बेरोजगारी, भ्रष्टाचार एवं भ्रष्टाचारियों आदि को लेकर लिखे गये हैं।

यह हम पहले बता चुके हैं और इसे स्वीकार कर लेने में भी कोई आपत्ति न होनी चाहिये कि प्रसाद युग में विस्तारित वेताव युग के व्यावसायिक मंच और नवसिद्धिओं की नाट्य-संस्थाओं और मंडलियों अथवा स्कूल-कालेजों के प्रयोगनिष्ठ अव्यावसायिक मंच के अतिरिक्त हिन्दी का अपना कोई अन्य रंगमंच न था। स्वयं जयशंकर 'प्रसाद' अथवा प्रसाद युग के अन्य नाटककारों ने अपने नाटकों के अभिनेय का कोई प्रयास भारतेन्दु और उनकी मंडली के नाटककारों की भाँति नहीं किया, किन्तु फिर भी उनके नाटकों से अव्यावसायिक रंगमंच को नाटक खेलने की प्रेरणा मिली और उसके द्वारा समय-समय पर प्रसाद, गोविन्दवल्लभ पंत, हरिकृष्ण 'प्रेमी', गोविन्ददास सेठ आदि के अनेक नाटक अभिनीत हो चुके हैं।

प्रसाद युग में अव्यावसायिक मंच के साधन-सम्पन्न न होने और उनकी अपनी परिसीमाओं के कारण नाटकों में आवश्यक कतर-ब्योंत करनी पड़नी थी, जिससे उनके साथ पूरा न्याय नहीं हो पाता था। इस कतर-ब्योंत के कई कारण हैं—सदीय दृश्य-विधान अर्थात् लगातार दो ऐसे बड़े दृश्यों का आयोजन, जिनकी सज्जा को

कुछ ही क्षणों के भीतर लगाना और हटाना संभव नहीं है, दृश्य-बहुलता, नाटक का अनावश्यक एवं अप्रासंगिक विस्तार, पात्र-बहुलता, दीर्घसूत्री और काव्यात्मक संवाद, जो उठा देने वाले स्वगतों और अप्रासंगिक गीतों की भरमार आदि। इनमें से एक, दो या अधिक कारणों से नाटकों के अभिनय में नठिनाई उत्पन्न होती है। दृश्य-विधान के दोषों का परिहार अब आधुनिक सांकेतिक या प्रतीक शैली के रंगमंच, बहुकक्षीय, बहुघरातक्षीय,<sup>14</sup> परिक्रामी या डाकट रंगमंच के द्वारा किया जा सकता है। उस समय के पारसी-हिन्दी रंगमंच पर भी ये सुविधायें उपलब्ध न थीं, अतः यह निश्चिन्त रूप से कहा जा सकता है कि प्रसाद और उनके युग के नाटक अपने युग से आगे की वस्तु थे, किन्तु दूसरी ओर यदि वस्तुवादी रंग-सज्जा के मोह का परित्याग कर दिया जाय, तो तत्कालीन नवीन रंगमंच की परिमीमाओं को दृष्टि में रखकर, इन नाटकों को सादे नीले या गहरे पृष्ठपट अथवा रंगे हुए पर्दों पर भी खेला जा सकता है।

इस युग के नाटककारों का मंच से कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध न होने के कारण नाटकों में रंग-संकेत प्रारम्भ में अल्पमत सिद्धिप्त रहते थे, किन्तु इस युग के परवर्ती नाटकों में रंग-संकेत बड़ी सुरुजता के साथ दिये जाने लगे। सैठ गोविन्ददास आदि कुछ नाटककारों ने अपने नाटकों में विस्तृत रंग-संकेत दिये हैं।

उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ इस युग की उपलब्धियाँ परिमाण की दृष्टि से यद्यपि बहुत अधिक नहीं हैं, फिर भी कुछ परिसीमाओं के भीतर वे इतनी नगण्य भी नहीं हैं कि उनकी उपेक्षा की जा सके। संक्षेप में, ये उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ इस प्रकार हैं -

(१) प्रसाद ने पारसी रंगमंच की वस्तुवादी एवं कुचित्र रंग-सज्जा के विपरीत दृश्यों की सादगी एवं शल्पवर्णीय प्रतीक मंच-स्थापत्य को प्रश्रय दिया, जिसके फलस्वरूप अर्धव्यवसायिक रंगमंच को प्रेरणा मिली। इसमें एक लाभ यह भी हुआ कि उनके दृष्टिकोण के अनुसार नाटक के अनुरूप मंच को ढालने में सुविधा उपलब्ध हुई। नव्य हिन्दी-रंगमंच की तत्कालीन परिमीमाओं को देखते हुए कुछ सादे या रंगे हुए पर्दे, कुछ प्रतीक रंगोपकरण प्रसाद युग के नाटकों की दृश्य-सज्जा और वातावरण-निर्माण के लिए काफी थे। इस प्रकार की रंगमञ्चा में सामाजिक का मनोयोग-मानसिक रंगमंच की स्थापना अथवा मानसिक साक्षात्कार की क्षमता आवश्यक है, जिससे वह रंगमंच के दृश्य का अपने मनोजगल में प्रत्यक्षीकरण कर सके।

(२) रवीन्द्रनाथ ठाकुर की भाँति प्रसाद और इस युग के अधिकांश नाटककारों की कृतियाँ रोमांसी कल्पना, मीनद्वय-बोध, भावुकता और गीत-बहुलता के कारण रंग-मापेक्ष्य होते हुए भी पाठ्य अधिक हैं, अतः जब कभी भी इन नाटकों का अभिनय हुआ, उनके सामाजिक केवल उच्च शिक्षित-वर्ग तक ही सीमित रहे। जन-साधारण इनसे कोई लाभ न उठा सका।

(३) रंगमंच पर समय की सीमा को दृष्टि में रखकर नाटक से पूर्ववर्ग अर्थात् नाट्य, त्रिगत (प्रस्तावना) और प्ररोचना, भरतवाक्य और षड-संभाषण का बहिष्कार किया गया। साथ ही अक-संख्या को सीमित कर प्रायः तीन तक रखने की चेष्टा की गई, यद्यपि कुछ नाटक चार और पाँच अंकों के भी लिखे गये। इसका उद्देश्य यह था कि नाटक इतना लम्बा हो कि उसे तीन से चार घंटों के भीतर खेला जा सके। इसी उद्देश्य को दृष्टि में रखकर बिना दृश्यों के भी कुछ नाटक लिखे गये, यथा 'ध्रुवस्वामिनी'। प्रसाद-युग के उत्तरार्ध में एकांकदृश्यीय नाटक लिखने की प्रवृत्ति बढ़ी। एककदृश्यीय नाटक से अग्रिम है, ऐसा नाटक, जिसके प्रत्येक अंक में एक ही दृश्य हो।

(४) इस युग में 'कॉमिक' को रस-विरोधी मानकर सामान्यतः उसका परित्याग कर दिया गया।<sup>15</sup> प्रारम्भ के कुछ नाटकों में विद्वयक का हास्य के लिए प्रयोग हुआ है, किन्तु हास्य के सम्बन्ध में युगबोध को दृष्टि में रखकर उनका भी बहिष्कार कर दिया गया। अधिकांश नाटकों में विनोदप्रिय पात्रों के द्वारा प्रसगन्धित हास्य

का ही सृजन हुआ है।

(५) नाटक प्रायः शनिवार और रविवार या किसी पर्व अथवा अवकाश के दिन या नाट्य-मठली, सस्था अथवा परिपक्व के वार्षिक समारोह के अवसर पर ही खेले गये। वर्ष में प्रायः एक, दो या तीन से अधिक नाटक नहीं खेले जाते थे। बंगला, मराठी और गुजराती के इस युग के नाटकों की भाँति इन नाटकों के किसी एक सस्या द्वारा एकाधिक बार खेलने की परम्परा तो मिलती है, किन्तु वह दूर तक विकसित नहीं हो सकी।

(६) प्रसाद युग के पूर्वार्ध में मंच पर गैस और कार्बाइड द्वारा, किन्तु उत्तरार्ध में विद्युत् द्वारा रंग-दीपन का शीघ्रगणेश हुआ, किन्तु हिन्दी का यह नव्य मंच फुल्लाइट आदि के प्रयोग से आगे न बढ़ सका। 'फोकस' एवं 'रंगीन आलोक' के लिए कार्बाइड या मैजिक लैंपों का उपयोग किया जाने लगा।

(७) इस युग में नामचीन नाटक मठली, बाराणसी की छोड़ किसी अन्य सस्था द्वारा हिन्दी-क्षेत्र में स्थायी रंगशाला बनाने की कोई चेष्टा नहीं की गई। प्रायः स्कूल-कालेजों के हाल या टाउन हाल में अथवा खुले मैदान में बौस-बल्लरी, लकड़ों, कनात और चामियाने के द्वारा अस्थायी रंगशालाएँ बना ली जाती थी।

खेद है कि हिन्दी का यह नवीन रंगमंच भी युग की आवश्यकताओं के अनुरूप विकसित न हो सका, अतः इस युग में विविध नाट्य-पद्धतियों के नाटक लिखे जाते रहे, उनका कोई एक सर्वमान्य रूप विकसित न हो सका। प्रसाद ने अपने 'प्रवस्थाभिनी' के रूप में एकाकदशवीय नाटक लिख कर अवश्य एक आदर्श प्रस्तुत किया और इस आदर्श को लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने 'सिन्दूर की होली' (१९३४ ई०) में और वागे बटपा। इन नये प्रकार के नाटकों से हिन्दी के नवीन रंगमंच का मार्ग, जो बहुदृशीय-अनेकांगी नाटकों के कारण अवकृद्ध-सा था, प्रशस्त हो गया।

#### (४) प्रसाद युग के नाटककार और उनका कृतित्व : संक्षिप्त रंगमंचीय मूल्यांकन

अभिनेय नाटक के तत्त्व : प्रसाद युग के नाटककारों के कृतित्व का रंगमंचीय मूल्यांकन करने के पूर्व यह विचार कर लेना आवश्यक है कि हिन्दी का नवीन रंगशिल्प क्या है, जिसकी कसौटी पर जरा उतरने पर किसी भी नाटक को अभिनेय माना जाय। अभिनव-भरत शीताराम चतुर्वेदी ने 'कुछ लोगों' के 'मत' के आधार पर यह माना है कि 'अभिनेय नाटक वह है, जो नट-मिड ( एक्टर-प्रूफ ) हो अर्थात् वह चाहें जैसे अभिनेताओं को दे दिया जाय, वह सफल हो, परन्तु यह मत एकांगी है, क्योंकि अभिनय एक सापेक्षिक वस्तु है और वह मुख्यतः दो प्रकार का हो सकता है—स्वाभाविक एवं कृत्रिम। एक ही नाटक का अभिनेताओं द्वारा पहले स्वाभाविक अभिनय किया जाय और फिर उसी नाटक का कृत्रिम शैली में अभिनय एवं उपस्थापन किया जाय, तो उस नाटक की सफलता और असफलता पर दोनों अभिनय-शैलियों का पृथक्-पृथक् प्रभाव पड़ेगा। मराठी नाटककार कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर-कृत 'काचनगडची मोहना' नामक गद्य नाटक को स्वाभाविक अभिनय-शैली से मंचित किया गया, तो वह असफल हो गया, क्योंकि खाडिलकर स्वयं कृत्रिमतावादी थे, किन्तु जब इसी नाटक का अभिनय महाराष्ट्र नाटक मंडली ने अपनी कृत्रिम शैली से किया, तो नाटक ने न केवल सफलता प्राप्त की, स्वयं मठली के हिलते हुए पाये भी मुदह हो गये।<sup>१८</sup> अतः अभिनेय नाटक का सबसे अनिवार्य तत्त्व है, नाटक की अभिनय-शैली, किन्तु दुर्भाग्यवश प्रसाद युग के नाटकों का पृथक् सुसंगठित एवं विकसित रंगमंच न होने के कारण इन नाटकों की इस दृष्टि से व्यावहारिक परीक्षा संभव नहीं है। ऐसी दशा में जिन अन्य तत्त्वों पर इस परीक्षा के लिए विचार करना आवश्यक है, वे एक विदुषी के अनुसार ये हैं<sup>१९</sup> :

(१) नाटक के दृश्य-विधान की यंत्रोपयोगिता,

(२) दृश्यों का क्रम,

(३) नाटक का सीमित कलेवर,

- (४) सक्षिप्त, सरल, सजीव, पात्रानुकूल और स्वाभाविक संवाद, जिसमें स्वयंतायिब का नियम हो,
- (५) रंग-संकेतो का उपयुक्त प्रयोग,
- (६) पात्रानुकूल भाषा,
- (७) संगीत एवं काव्य-तत्त्व का यथास्थान प्रयोग,
- (८) दार्शनिक विवेचन की न्यूनता,
- (९) वस्तु-विश्लेष में सप्रह और त्याग-वृत्ति का पालन, और
- (१०) सकलन-त्रय का निर्वाह ।

उपयुक्त तत्त्वों पर मूल्यमता में विचार किया जाय, तो अभिनेय नाटक के मूल तत्त्व दस न होकर छ ही ठहरते हैं । दूसरा तत्त्व दृश्यो का क्रम प्रथम तत्त्व के अन्तर्गत ही आ जाता है, क्योंकि मंचोपयोगी दृश्य-विधान में दो बातों का ध्यान रखना आवश्यक है— एक तो अतिमानवीय, अति-प्राकृतिक अथवा सास्त्र-वर्जित दृश्यो को मंच पर न दिखाया जाय और दूसरे प्रत्येक दृश्य का क्रम इस प्रकार रखा जाय कि उसकी वस्तुवादी सज्जा भी समझ हो सके । इसी प्रकार तीसरे तत्त्व— नाटक के सीमित कलेवर के अन्तर्गत नवाँ तत्त्व स्वतः आ जाता है, क्योंकि प्रत्येक नाटककार को अपनी कृति को अभिनेय बनाने के लिए इस बात का ध्यान रखना आवश्यक है कि मंच की काल-सीमा (अर्थात् प्रसाद युग के लिए तीन से चार घंटे तक) को दृष्टि में रखकर उसका कलेवर निश्चित किया जाय, जिसके लिए उसे घटनाओं के सप्रह-और-न्याय के सिद्धान्त से अली-शीति परिचित होना आवश्यक है । नाटक लिखते समय केवल नाट्योपयोगी अर्थात् नाट्य-स्थिति का सृजन करने वाली सीखी, क्षिप्र एवं मर्मस्पर्शी घटनाओं का ही चयन किया जाना चाहिए, जिससे प्रयोक्ता या निर्देशक मंच पर उन्हें संप्राण एवं स्फूर्तिदायक बना सके, अभिनेताओं की स्थिति, गति, मुद्राओं आदि के द्वारा उन्हें मूर्त रूप दे सके ।

चौथे और छठे तत्त्वों पर एक साथ विचार किया जा सकता है, क्योंकि पात्रानुकूल संवाद में पात्रोचित मर्यादा की रक्षा के लिए पात्रानुकूल भाषा का होना आवश्यक है, जिसके बिना संवाद में सजीवता, स्वाभाविकता आदि के गुण नहीं आ सकते । पुनरप, संवाद में स्वगत की भरमार नहीं होनी चाहिए ।

दार्शनिक विवेचन अथवा तत्त्व-निरूपण किसी भी नाटक या उसके अभिनय का अनिवार्य अंग नहीं है, अतः उसे अभिनेयता के तत्त्व के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता । प्रसाद और उनके समकालीन हिन्दी नाटककारों की कृतियों में दार्शनिक चिन्तन अभिनय में बाधक होकर आया है, अतः जिस नाटक में यह चिन्तन जितना कम हो, उतना ही अधिक अभिनेय समझना चाहिए ।

सकलन-त्रय का सिद्धान्त नाटक के लिए एक आदर्श है, किन्तु प्रसाद युग के पूर्वार्ध के नाटकों में इस आदर्श का पालन नहीं किया गया है । युग के उत्तरार्ध में प्रसाद ने 'ध्रुवस्वामिनी' जैसा एकाकदशीय नाटक लिखकर स्वयं और बाद में लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'सिद्धर की होली' आदि नाटक लिखकर इस आदर्श पर चलने की चेष्टा की है । सकलन-त्रय के अनुपालन से अभिनेता का मार्ग प्रशस्त होता है, रस-सज्जा का कार्य भी सरल हो जाता है ।

इस प्रकार अभिनेय नाटक के मूल तत्त्व छ ही ठहरते हैं : (१) नाटक के दृश्य-विधान की मंचोपयोगिता, (२) नाटक का सक्षिप्त एवं सतुलित कलेवर, (३) सक्षिप्त, सरल, सजीव, स्वाभाविक एवं पात्रानुकूल संवाद, (४) रंग-संकेतो का उपयुक्त प्रयोग, (५) संगीत एवं काव्यतत्त्व का सतुलित प्रयोग और (६) सकलन-त्रय का निर्वाह । इनके अतिरिक्त नाटक की अभिनेयता को बढ़ाने के लिए सातवाँ तत्त्व—मार्गों की सख्या का परिशीलन भी अत्यन्त आवश्यक है ।

उपयुक्त तत्त्वों में से दृश्य-विधान की मंचोपयोगिता, रंग-संकेतो के उपयुक्त प्रयोग, संगीत एवं काव्यतत्त्व

के सतुलित प्रयोग और पात्रों की सख्या के परिमीमन के सम्बन्ध में थोड़ा विस्तार से विचार करना उपयोगी होगा । दोष के सम्बन्ध में पहले ही पर्याप्त विचार किया जा चुका है ।

नाटक में केवल मंचोपयोगी दृश्य अथवा दृश्यार्थ का ही नियोजन किया जाना चाहिए । अतिमानवीय, अतिप्राकृतिक अथवा शास्त्र-वर्जित दृश्यों की नहीं दिव्याया जाना चाहिए । इस सदर्भ में इटली के नाट्याचार्य होरेम ( ई० पू० ६५-६८ ) ने यह व्यवस्था दी है कि बिना किसी क्लिनाई के उपस्थित हुए देवताओं की मंच पर अवतारणा अनुचित है । इसी प्रकार माता द्वारा पुत्र की हत्या अथवा किसी मंच-बाह्य क्रूर या अतिप्राकृतिक कार्य को निषिद्ध ठहराया गया है ।<sup>१००</sup> भारत के नाट्याचार्य भरत ने यह नियम निर्धारित किया था कि किसी अंक में मंच पर कोप-व्यापार, अनुग्रह, शोक, शाप-दान, पलायन, विवाह, चमत्कार, युद्ध, राज्यहानि मृत्यु और नगर-ध्वंसा नहीं दिव्याना चाहिए ।<sup>१०१</sup> आचार्य विश्वनाथ ने भी न दिखाने योग्य कार्य-व्यापारों की लम्बी सूची में दूराद्वान, वध, युद्ध, विप्लव, विवाह, भोजन, शाप, मृत्यु, रति, स्नान आदि का निषेध किया है ।<sup>१०२</sup> इस प्रकार भरत और विश्वनाथ ने निषिद्ध कार्य-व्यापारों की सूचियों द्वारा रामचन्द्र-गुणचन्द्र के 'दृश्यार्थ' को और भी स्पष्ट बना दिया है, किन्तु भरत ने सूची के कुछ कार्य-व्यापारों यथा युद्ध, मृत्यु, नगर-ध्वंसा आदि को प्रवेशक में दिखलाने की अनुमति दे दी है ।<sup>१०३</sup> प्रवेशक में विशेष पद्यात्मक वर्णनों द्वारा नायक के पलायन, मधि या बड़ी होने का उल्लेख भी किया जा सकता है ।<sup>१०४</sup> हाँ, नाटक या प्रकरण के अंक या प्रवेशक में नायक का वध शिक्षाने का अवश्य निषेध किया गया है<sup>१०५</sup>, क्योंकि भारत में फलाम-भ्रष्टति के कारण दुःखान्त नाटक लिखने की प्रथा नहीं रही है । भरत ने रंगमंच पर सैन्य-दल दिखाने और सेना की हलचल के चित्रण का विधान भी किया है<sup>१०६</sup> और पुस्त ( माडेल वर्क ) द्वारा अस्व, हाथी, सवारी, शास्त्र आदि की व्यवस्था<sup>१०७</sup> के साथ उनके बनाने की विधि<sup>१०८</sup> भी बताई गई है, किन्तु इन विधि-निषेधों का उल्लंघन कर कालिदास ने अपने 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' में गांधर्व-विवाह, शाप आदि का समावेश किया है । प्रसाद ने युद्ध, वध, मृत्यु, आत्मघात आदि के दृश्य खूब कर अपने नाटकों में दिखलाये हैं । पश्चिम के नाटकों में चुंबन, आलिंगन आदि के दृश्य मंच पर दिखलाना गृहित नहीं समझा जाता, जबकि ये कार्य-व्यापार भारतीय सस्कृति के विशद माने जाते हैं । फिर भी रति, स्नान, अप्राकृतिक हत्या, मनुष्य के पशुवत् आचरण, देवी अवतारणा आदि कुछ ऐसे कार्य-व्यापार हैं, जिन्हें रंगमंच पर दिखलाना निषिद्ध माना जाता है । व्यावहारिक दृष्टि से भी इन्हें मंच पर दिखलाना सुगमकूल नहीं है ।

प्रसाद युग के नाटकों में रंग-संकेत बहुत सूक्ष्म रीति से आये हैं । विस्तृत रंग-संकेत पश्चिम के इम्सन, बर्नार्ड श्या आदि वस्तुवादी नाटककारों की देन है । विस्तृत रंग-संकेत से निर्देशक की न केवल मार्ग-रेखा सिख जाती है, उसकी सीमाएँ भी बन जाती हैं, जिनके भीतर बँध कर निर्देशक को नाटक का उपस्थापन करना पड़ता है । निर्देशक को इन सीमाओं के भीतर अपनी स्वतन्त्र मूल-नृस या कल्पना के लिए गुञ्जाइश नहीं रहती । इस प्रकार विस्तृत रंग-संकेत नाटक के गुण और दोष एक साथ बन जाते हैं । संक्षिप्त रंग-संकेत के साथ निर्देशक अपनी सीमाओं का, नाटक की कथावस्तु की सीमाओं तक, विस्तार कर सकता है । इस प्रकार संक्षिप्त रंग-संकेत प्रसाद युग के पूर्वार्ध के नाटकों के लिए बरदान बन कर आये है । यह भारतीय नाट्य-पद्धति के अनुरूप भी है, क्योंकि उसमें भी सूक्ष्म रंग-संकेत पर्याप्त समझे गये हैं । 'प्रसाद' ने आगे चल कर 'प्रभुस्वामिनी' में इम्सन के ढंग पर विस्तृत रंग-संकेत की प्रणाली अपनाई है ।

आज के नाटक में संगीत और काव्य-नृत्त का पूर्णतः बहिष्कार कर दिया गया है, किन्तु प्रसाद युग में यह नाटक का एक अनिवार्य अंग था । पद्य, रागबद्ध गीतों अथवा काव्यत्वपूर्ण सबादों से इस युग के नाटक भरे पड़े हैं । इस तत्त्व का सतुलित उपयोग अभिनय की दृष्टि से आवश्यक है । अभिनेय नाटक में पद्य-संवाद अथवा काव्यत्वपूर्ण संवादों को कम से कम रखा जाना चाहिए । सत्य तो यह है कि नाटक को अभिनेय बनाने के लिए

इतना निषेध आवश्यक है । मीन भी दो-तीन में अधिक नहीं होने चाहिए ।

किसी भी रंगोपयोगी नाटक में पात्रों की संख्या अधिक नहीं होनी चाहिए, क्योंकि किसी भी अध्यात्मवायिक संस्था के लिए अधिक संख्या में कलाकारों को, विशेषकर स्त्री-कलाकारों को जुटाना संभव नहीं होता । कलाकारों का मिथ्याभिमान, रागद्वेष, तुल्यनिष्ठाजी, वगैरहवाजी आदि इस प्रकार की नाट्यसंस्था के परिचालक के लिए सदैव मिर-दंद के विषय रहते हैं, फिर हिन्दी-क्षेत्र में अपेक्षित संख्या में स्त्री-कलाकारों को मंच पर लाना सदैव एक टेढ़ी सीढ़ी रहा है । ऐसी दशा में पात्रों की संख्या दम-नाग्न में अधिक नहीं होनी चाहिए, जिनमें स्त्री-पात्र दो या तीन में अधिक न हों । प्रसाद युग के नाटकों में प्रायः तीस में ऊपर पचास तक पात्र आते रहे हैं, जिनमें स्त्री-पात्रों की संख्या भी प्रायः ८-१० में ऊपर रहती थी । निश्चय ही इतनी बड़ी संख्या में कलाकारों को एकत्र कर नाटक चलाना प्रत्येक नाट्य-संस्था के बल की बात नहीं है ।

इन सत्य-सूत्री कसौटी के प्रथम पांच तत्वों और अन्तिम तत्त्व के आधार पर प्रसाद के 'चन्द्रगुप्त मौर्य' तथा के समस्त नाटकों और लोकप्रियतर से प्रभावित उनकी इस बहुदृष्टीय नाट्य-पद्धति पर लिखे गये इस युग के अन्य नाटकों की सरलता में क्या जा सकती है, किन्तु छटा तत्त्व उनके 'ध्रुवस्वामिनी' और इसी वर्ग के लक्ष्मी-नारायण मिश्र आदि के नाटकों पर ही पड़ित होता है । प्रसाद अपने जीवन के अन्तिम काल में इस्मन के प्रभु-विष्णु 'नाटकीय संध्यासंध्या' में प्रभावित हुए प्रतीत होते हैं<sup>१३</sup> और साथ ही उनकी विभिन्न नाट्य-पद्धति में भी ।<sup>१४</sup> यह नाट्य-पद्धति नाटक के वास्तव रूप — 'फार्म' में सम्मिलित थी, जिसमें एक ओर विस्तृत प्रतीकवादी रंगमंच और दूसरी ओर एक ओर एक दृश्य के विधान की व्यवस्था थी । एकादृष्टीय नाटक में स्थान-काल और कार्य का संकलन सरलता से हो जाता है । इस्मन का 'नाटकीय संध्यासंध्या' जीवन की किसी भी समस्या के बौद्धिक विश्लेषण एवं बौद्धिक समाधान पर आधारित था । प्रसाद ने अपने 'ध्रुवस्वामिनी' नाटक में वास्तव रूप एवं विषय, दोनों दृष्टियों में इस्मन का अनुकरण किया है । वास्तव प्रसाद ने 'ध्रुवस्वामिनी' में एक अंक में एक ही दृश्य रखा है और प्रतीकात्मक रंग-मंचों द्वारा ध्रुवस्वामिनी के तद्रूप भावों का उद्भूत-दिग्दर्शक किया है । इस्मन की नाट्यकला की अनुरण विशेषताओं को ग्रहण कर बस्तु-विन्यास की प्रत्यावर्तन-पद्धति (फ्लैश बैक मेथड) पर कार्य की चरमसीमा से क्या प्रारम्भ करने और विवाह तथा मोक्ष की समस्या पर विवाद कर बौद्धिक समाधान प्रस्तुत करने की चेष्टा की गई है ।<sup>१५</sup> अनेक प्रयोगों के बाद 'ध्रुवस्वामिनी' में प्रसाद की नाट्य-कला और रंगमंच-सम्बन्धी उनके विचारों की चरम परिणति देखी जा सकती है । अपने पूर्ववर्ती नाटकों की भाँति इसमें भी प्रसाद ने भारतीय कलागत की पद्धति और रस-मिथ्या का निर्वाह करने का सफल प्रयास किया है ।<sup>१६</sup>

प्रसाद मुख्यतः भारतीय उपकरणों से ही बने थे और उनके नाटकों पर इसी भारतीयता की छाप है । भरत के रस-मिथ्या, भारतेन्दु के ओज, व्यंग्य और माधुर्य, दिनेन्द्र की स्वच्छन्दप्रतिभा एवं भावुकता और रवीन्द्र के बावश्यक, प्रतीकवाद और तत्त्व-दर्शन का प्रसाद पर यद्वा प्रभाव पड़ा है । नाट्य-विधान और रंगमंचीय आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए प्रसाद ने भरत नाट्य-विधान तथा पश्चिम के लोकप्रियतर और इस्मन के नाट्य-विधानों को लेकर<sup>१७</sup> अनेक प्रयोग किए और यथासंभव समन्वय की भी चेष्टा की है । इस्मन का एकादृष्टीय नाट्य-विधान पश्चिम के लिए नवीन प्रयोग है, किन्तु भारत के लिए यह भी कोई नवीन वस्तु नहीं है, क्योंकि भरत के नाट्य-विधान में केवल व्यक्तियों की ही व्यवस्था है, दृश्यों की नहीं । हाँ, प्रवेक्षक या विष्णुमक द्वारा पूर्ववर्ती या अन्तर्वर्ती क्या कहने लयवा अंग के लिए पृष्ठभूमि तैयार करने का काम व्यवस्था लिया गया है, जिन्हें दृश्य कहना उचित न होगा, क्योंकि उनकी गत्ता अंकों से पूरक अनुभूत की जा सकती है, यद्यपि वे स्वयं अंक के समान महत्वपूर्ण नहीं होते ।



प्रसाद की रंग-परिकल्पना - प्रसाद के रंग-विधान को समझने के लिए यह आवश्यक है कि उनके नाटकों को रंग-सज्जा पर विचार कर लिया जाय । घटनाओं के आरोह-अवरोह, तीव्र नाय-व्यापार, कथा-वस्तु, चरित्र-चित्रण, रस आदि की दृष्टि से 'स्कन्दगुप्त' प्रसाद का एक उत्कृष्ट नाटक माना जाता है, किन्तु इसका दृश्य-विधान मधो-पयुक्त है या नहीं, यह एक विवाद का विषय है । किन्तु यह विवाद इसलिए है कि समीक्षक या निर्देशक नाटक की रंग-सज्जा के सम्बन्ध में अपनी, विशेष कर वस्तुवादी रंग-कल्पना का आरोप करना चाहते हैं । यदि हम प्रसाद के इस अभिमत को सदैव दृष्टि में रखें कि नाटकों के लिए रंगमंच की रचना जानी चाहिए, न कि रंगमंच के लिए नाटक लिखे जाने चाहिए,<sup>१०</sup> तो हम प्रसाद के नाटकों की रंग-कल्पना के निम्न पट्टेच सकते हैं । प्रसाद के सामने पारसी-हिन्दी रंगमंच अपने चित्राकित परदों, पल्लों, सीन-सीनरी, रंग-मामूरी, टिक-सीनो आदि के व्यय-साध्य साधनों के माथ वर्तमान था, किन्तु इसमें कृत्रिमता, कौमुहुल और चमत्कार की भावना अधिक, यथार्थवाद की मात्रा कम थी । दूसरी ओर इसन युग (उन्नीसवीं शती का अन्त और अनन्तर) की वस्तुवादी रंग-सज्जा भी पारसी-हिन्दी रंगमंच की अपेक्षा कम व्यय-साध्य नहीं थी । तीसरी ओर बँगला रंगमंच पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर वस्तुवादी रंगसज्जा का निरस्तकार कर सादगी और नवीनता, अभिनय की स्वाभाविकता और सजीवता पर अधिक जोर दे रहे थे । प्रसाद के रंग-विधान को देख कर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि वे भी रवीन्द्र की भाँति वस्तुवादी रंग-सज्जा की जगह सादी अथवा प्रतीक-सज्जा के पक्षधर थे । यही कारण है कि उन्होंने अपने नाटकों की घटनाओं का रूप-विधान इस रूप से किया है कि कथा की गति किसी एक भाँचे में फँस कर अवरुद्ध न हो, उसका प्रवाह घटना के आरोह-अवरोह के साथ निर्बाध गति से चलता रहे । उनके प्रत्येक दृश्य को पृष्ठभूमि में केवल एक काला या नीला पृष्ठ-भट या गगनिका का उपयोग कर अथवा चित्राकित परदों को दृश्यानुसार बदल कर अथवा यदि कहीं प्रतीक-सज्जा अभिप्रेत हो, तो सादे पृष्ठ-भट के साथ स्फावावर, दुर्ग, प्रासाद, प्रकोष्ठ आदि के प्लाईवुड के तदनुसार चित्रित लघु प्रतीकों की सजा कर सामाजिक की रंग-कल्पना को जायत किया जा सकता है । आधुनिक रंगदीपन-योजना, विशेषकर आलोक-चित्रों के उपयोग से अनेक दृश्यों को व्यावहारिक रूप में दिखाया जा सकता है । प्रसाद की वस्तुवादी सज्जा के लिए परिकामी या सकट ( बैगन ) रंगमंच की आवश्यकता होगी, जो हिन्दी-प्रदेश में जबलपुर बम्बई<sup>११</sup> और कलकत्ता के अतिरिक्त अन्यत्र उपलब्ध नहीं है ।

उपर्युक्त रंग-विधान को दृष्टि में रखकर 'स्कन्दगुप्त' ही नहीं, प्रसाद का प्रत्येक नाटक अभिनीत किया जा सकता है । उनके अभिनय के मार्ग में जो कठिनाइयाँ हैं, वे उनके नाट्य-शिल्प के कारण हैं, दृश्य-विधान अथवा रंग-शिल्प के कारण नहीं । संक्षेप में, वे कठिनाइयाँ हैं—नाटकीय कथावस्तु की दीर्घसूत्रता, लम्बे संवाद और स्वगत, भाषा की दुरुहता एवं अपरिवर्तनशीलता, गीतों की अधिकता और शेषसपिण्ड के नाटकों की भाँति पात्रों का बाहुल्य । प्रसाद के 'खन्धगुप्त मौर्य' (२१४ पृष्ठ), 'स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य' (१६५ पृष्ठ) और 'अज्ञानघनु' (१३५ पृष्ठ) लम्बे नाटक हैं, किन्तु शेष नाटक छोटे हैं और उन्हें तीन घंटे के भीतर खेला जा सकता है । इन बड़े नाटकों की भी अनावश्यक दृश्य हटा, लम्बे संवादों और स्वगत को कम कर, गीतों की सख्या घटा और अनावश्यक पात्रों को निकाल कर छोटा और रंगीययोगी बनाया जा सकता है । इससे घटनाओं में एकसूत्रता आ जायगी और अनावश्यक वस्तु-विस्तार का भय जाता रहेगा । अभी कुछ वर्ष पूर्व प्रसिद्ध रंगकर्मी एवं निर्देशिका शांता गाँधी ने 'स्कन्दगुप्त' के कुछ पात्रों, गीतों एवं पद्य को कम कर, कुछ दृश्य काट और कुछ नये दृश्य जोड़कर उसकी एक सुन्दर रंगावृत्ति तैयार की है ।<sup>१२</sup> उसमें कुछ रंग-निर्देश भी उपस्थापन को सुविधा के लिए जोड़ दिए गये हैं । किन्तु नाटक में कतर-ब्योत का यह विचार मराठी रंगमंच की उस भावना के प्रतिकूल है, जिसमें वहाँ की नाट्य-कृतियों को यथारूप प्रस्तुत करने में निर्देशक गौरव का अनुभव करता है । यह इसलिए सम्भव है कि मराठी में रंगमंच की एक दीर्घ परम्परा रही है, जबकि प्रसाद युग में आकर हिन्दी का नवीन नाट्यमंच प्रयोगा-

वस्था से आगे न बढ़ सका, अतः हिन्दी रंगमंच के विकास और प्रसाद युग के नाटकों के उपस्थापन के लिए उनमें कुछ काट-छांट आवश्यक है।

‘अजातशत्रु’ में लम्बे संवाद, स्वगत और गीत अधिक हैं। स्वगत एक पृष्ठ या अधिक तक के हैं। इसमें १४ गीत और = पद्य हैं। ‘स्कन्दगुप्त’ और ‘चन्द्रगुप्त’ में स्वगत छोटे हो गये हैं, जो प्रायः आधे या दोन पृष्ठ तक के हैं। गीतों की संख्या भी उत्तरोत्तर घटी है। ‘स्कन्दगुप्त’ में १५ गीत और २ पद्य हैं, जबकि ‘चन्द्रगुप्त मौर्य’ में केवल १२ गीत हैं, पद्य एक भी नहीं। इन तीनों नाटकों में पात्र-संख्या अधिक है, इमीलिए पात्रों को कम करने के लिए उनका वय या आरम्भवात कराना पड़ा है। पात्रों की बहुलता के कारण कथा का विकास भी मिथिल और जटिल हो जाता है और अभिनय की एकमूर्तता और संयम प्रभाव में व्याघात पैदा होता है, अतः कथानक और अभिनय को प्रभावशाली बनाने के लिए अप्रासंगिक पात्रों को हटाया जा सकता है।

प्रसाद की भाषा को दुर्लभ, अपरिवर्तनशील और अभिनयोपयोगी-चाचत्यहीन बताया गया है। अरबी-फारसी-लट्टी उर्दू यदि रंगमंच के लिए दुर्लभ, जटिल अथवा अगतिशील नहीं है, तो शुद्ध हिन्दी रंगमंच के लिए उपयुक्त क्यों नहीं हो सकती, उसमें प्रवाह, ओज, विनोद और चाचत्य क्यों नहीं हो सकता और ये सभी गुण प्रसाद की भाषा में हैं। उसमें हमके अतिरिक्त रस और माधुर्य भी हैं। वाक्-वैचित्र्य और संवादोचित वक्रता भी हैं। स्वयं प्रसाद भी इस दान को मानते रहे हैं कि यदि पारसी मंच पर उर्दू के संवादों पर, अपरिचय के बावजूद, प्रेक्षक दस बार तालियाँ पीटते हैं, तो फिर मस्कुतनिष्ठ हिन्दी को ये क्यों नहीं समझ सकते? वे यह भी मानते थे कि भारा की सरलता अथवा दुर्लभता भाषों और विचारों पर आधारित है।<sup>५०</sup> पात्रानुकूल भाषा का आदर्श भी उन्हें मान्य न था, फलतः उनके सभी पात्र-छोटे हो या बड़े, स्त्री हो या पुरुष, कवि हो या विद्वान, एक-ही हो समस्त भाषा बोलते हैं। प्रसाद की नाटकीय अनुभूति इतनी बिनाद और गहरी थी, जिसे सामान्य शब्द अथवा बोलचाल की सरल भाषा में सम्भवतः व्यक्त नहीं किया जा सकता था। इससे भाषा की सुवोधता और व्यावहारिकता का बोध भले ही न हो, किन्तु यह भाषा नाट्य-कथा के युग की महनीयता और गाम्भीर्य, अर्थवसा और संस्कारों का बोध भलीभाँति करा सकने में सक्षम प्रतीत होती है। प्रसाद की भाषा वीमल और जटिल केवल वही होती है, जहाँ काव्य या भावुकता और दर्शन या तत्त्व-चिन्तन का आग्रह है। फिर शब्द तो केवल शरीर हैं, उसकी आत्मा तो वह भाव या कार्य है, जिसे अभिनय सजीव रूप में सामने प्रस्तुत करता है, अतः शब्द की दुर्लभता को भी उपस्थापन के लिए बाधक नहीं माना जा सकता। प्रसाद के अधिकांश संवाद सरल और बोधगम्य हैं, किन्तु अपनी उक्ति की वक्रता से एक चमत्कार, एक छलावा अवश्य प्रस्तुत करते हैं।

प्रसाद अपने युग के प्रतिनिधि नाटककार हैं और उन्होंने अपने नाटकों द्वारा नाटक और रंगमंच को एक नयी दिशा देने की चेष्टा की, यद्यपि रंगमंच के क्षेत्र में उन्हें अधिक मफलता न मिल सकी। नाटक के क्षेत्र में उनकी अनुकरण कुछ दूर तक अवश्य हुआ, किन्तु प्रसाद के जीवन-काल में ही उनके नाटकों की प्रतिक्रिया प्रारम्भ हो गई, जिसका नेतृत्व लक्ष्मीनारायण मिश्र ने किया। यह प्रसाद के विषय, भाषा, भावुकता, दार्शनिकता एवं आदर्शवाद के विरुद्ध विद्रोह था, जो सामान्य किन्तु सशक्त भाषा में बौद्धिक यथार्थवाद को लेकर खड़ा हुआ। इन दो धाराओं के बीच प्रसाद-धारा की दो सह-धाराओं का सगम भी होता है, जिसका उल्लेख इसी अध्याय में पहले किया जा चुका है। इनमें प्रथम सह-धारा के देवीप्रसाद ‘पूर्ण’, मिथबन्धु आदि नाटककारों की कृतियाँ रंगमंच की दृष्टि से अधिक महत्त्व की नहीं हैं, अतः यहाँ हम केवल उन्हीं नाटककारों और उनकी उन्हीं कृतियों का मूल्यांकन प्रस्तुत करेंगे, जिनका या तो अभिनय हो चुका है अथवा जो हिन्दी के नवीन रंग-शिल्प के अनुसार अभिनय हैं।

प्रसाद और युगीन नाटकों का रंगमंचीय मूल्यांकन

(१) जयशंकर प्रसाद (१८८८-१९३७ ई०) - बहुमुखी प्रतिभा के धनी नाटककार जयशंकर 'प्रसाद' ने 'राज्यश्री' (१९१५ ई०) के अतिरिक्त सात पूर्णाङ्ग नाटक लिखे हैं - 'विशाख' (१९२१ ई०), 'अज्ञातगन्तु' (१९२२ ई०), 'कामना' (१९२३-२४ ई०), 'जनमेजय का नामयज्ञ' (१९२६ ई०), 'स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य' (१९२८ ई०), 'चन्द्रगुप्त मौर्य' (१९३१ ई०) और 'ध्रुवस्वामिनी' (१९३३ ई०)।

राज्यश्री : यह प्रसाद का प्रथम ऐतिहासिक लघु नाटक है, जिसके कई संस्करण निकल चुके हैं। अपने परिवर्तित और परिवर्धित रूप में नाटक के रंग-विधान और वस्तु-विन्यास में यह प्रकट होने लगता है कि प्रसाद का नाटककार प्रौढ़ता की सीढ़ी पर कदम रख रहा है।<sup>१०</sup> भाषा भी अधिक परिमार्जित, अभिव्यञ्जनापूर्ण, सरस और वक्रनापूर्ण बन गई है।

६५ पृष्ठ के इस परिवर्धित नाटक में पहले के तीन अंकों की जगह अब चार अंक हैं और प्रत्येक अंक में क्रमशः सात, सात, पाँच और चार दृश्य हैं, जो संख्या द्वारा सूचित किये गये हैं। प्रत्येक दृश्य पात्र या पात्रों के प्रस्थान पर अथवा मंच पर अभ्यन्तर होने अथवा अंक के अन्त में यवनिका डालने पर समाप्त होता है। दृश्य छोटे-छोटे हैं और कुछ तो एक, डेढ़ या दो पृष्ठों से अधिक के नहीं हैं। यह नाटक मादे परदो पर प्रतीक-मग्ना के साथ अथवा परिक्रामी रंगमंच पर दो घंटे में खेला जा सकता है। इसमें सात गीत हैं, जो नाटक की लघुता को देखते हुए अधिक हैं। परवर्ती संस्करण आकाशमापित तथा पद्य-संवादों से नितान्त मुक्त हैं, जिससे यह बेताबयुगीन नाटकों की धारा से पुष्क हो जाता है।

विशाख : 'विशाख' प्रसाद का दूसरा ऐतिहासिक नाटक है। 'राज्यश्री' की भाँति ८० पृष्ठ के इस नाटक के भी कई संस्करण निकल चुके हैं। नाटक की भाषा मँजो हुई और प्रौढ़ है, किन्तु संवादों में पारसी-हिन्दी नाटकों के ढंग पर कहीं-कहीं तुक मिलाने की चेष्टा की गई है और सर्वत्र उच्च स्तर के नहीं हैं। पद्य-संवाद भी हैं। विविध ऐतिहासिक कथा-सूत्रों को अपनी प्रगल्भ कल्पना से एक मूख में पिरो दिया गया है, यद्यपि उसमें विशेष उतार-चढ़ाव की गुंजाइश नहीं है। प्रसाद ने प्रणय की एकनिष्ठा, राजकोप एवं राज्यक्रान्ति द्वारा समाज, धर्म और राष्ट्र की विकृति को दूर करने का प्रयास किया है।

तत्कालीन नव्य रंगमंच पर राजमवन में अग्नि लगने आदि के दृश्य दिखाना यद्यपि सम्भव न था, किन्तु अब आधुनिक वस्तुवादी रंगमंच पर यह सभी कुछ रंगदीपन द्वारा दिखलाया जा सकता है, अतः तत्कालीन दृष्टि से अनभिनेय होते हुए भी इसका अभिनय कुछ आवश्यक परिवर्तनों के साथ सम्भव है। इन्हीं कारों के विधो-सोफिकल गलत स्कूल की बालिकाओं द्वारा सन् १९३२ या पूर्व खेला जा चुका है।

अज्ञातगन्तु : १३५ पृष्ठ के इस नाटक में केवल तीन अंक हैं और प्रत्येक अंक में क्रमशः नौ, दस और नौ दृश्य हैं। दृश्य बदलने में 'पट-परिवर्तन' अथवा 'पटासेप' की पद्धति के साथ पात्रों के प्रस्थान की पद्धति भी अपनाई गई है। प्रत्येक अंक के अन्त में यवनिका गिरती है। प्रारम्भ एक आकस्मिक घटना में होता है, जिससे औसुध्य-वर्धन के साथ नायक अज्ञात के अधिकार-मद, क्रोध और क्रूरता का भी आभास मिलता है, किन्तु अन्त में समस्त विकारों का शमन हो जाता है और उसका पिता विध्वंसित अज्ञात और उसकी कुचक्री माना छकना, दोनों को क्षमा कर देता है। अन्त में आलोक के बीच गीतम बुद्ध का प्रकट हो आशीर्वाद देने का दृश्य 'टेबला' के ढंग पर दिखलाया गया है। प्रथम अंक के अन्त में 'टेबला' के साथ मागधी के महल में अग्नि लगने का दृश्य रंग-दीपन की विशिष्ट पद्धति से प्रदर्शित करना होगा। यह दृश्य तत्कालीन रंगमंच पर दिखाना सम्भव न था।

नाटक में लम्बे सम्वाद, लंबे स्वगत, पद्य और गीत बड़ी संख्या में आये हैं। स्वगत का प्रयोग प्रायः पात्रों

के अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण करो के लिए किया गया है। तीसरे अंक में मागंधी और विम्बसार के स्वगत ( पृ० १४९ और १४४-४५ ) इसी प्रकार के हैं। पात्रों की संख्या बहुत अधिक है। स्त्री-पुरुष कुल मिलाकर ३३ से अधिक पात्र हैं। एकाग्र स्थल पर भाषा में वनारसीपन है, यथा 'कालिख जग गया' (पृष्ठ १११)। कुल मिलाकर मवाद अत्यन्त पृष्ठ, ओड और भाषुयं गुण से युक्त, सरस और भावानुकूल हैं। युगोचित दो-चार शब्दों को लेकर उन पर जटिलता या दुर्बुद्धता का आरोप नहीं लगाया जा सकता। गीतों की भाषा छायावादी होने के कारण अवश्य जटिल है, अतएव उसे नाटकोचित नहीं कहा जा सकता। ऐसे सभी गीतों को निकाल देना आवश्यक है।

इस नाटक का अन्वेषणात्मक रंगमंच द्वारा कई बार अभिनय किया जा चुका है।

कामना 'कामना' प्रसाद का सामाजिक प्रतीक नाटक या रूपक है। 'अजातशत्रु' की भाँति इसमें भी तीन ही अंक हैं, जिनमें से प्रत्येक के क्रमशः छ, आठ और आठ दृश्य हैं। दृश्य-परिवर्तन के लिए 'अजातशत्रु' की प्रणाली का ही अनुसरण किया गया है। पहले के द्वीप के तट पर प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में विलास को लेकर नौका के आगे और अन्तिम अंक के अन्तिम दृश्य में उस नौका के प्रस्थान के लिए विशेष दृश्यों का आयोजन पुस्त और विविष्ट रम-दीपन द्वारा करना होगा, जो कुशल रंग-शिल्पी के लिए कठिन नहीं है।

कुछ स्थलों को छोड़ कर जहाँ संवादों की भाषा कविता के आग्रह अथवा भावान्तर होने के कारण कुछ भाष्यपूर्ण अथवा सौशिल है, अन्यत्र भाषा सरल और प्रसमानुकूल है। स्वगतों के अतिरिक्त, जो प्रायः बड़े या गीत या एक पृष्ठ तक के हैं, दोष स्थलों पर सवाद छोटे और अर्थपूर्ण हैं। एक गीत<sup>१०</sup> के अतिरिक्त अन्य गीतों की भाषा भी सरल, चंचल और भावपूर्ण है। 'छिपाओगी कैसे, अल्लि कहेगी', 'सपन बन-बल्लरिचों के मोचे' आदि गीत अत्यन्त सरस बन पड़े हैं। नाटक में कुल नौ गीत हैं, जिनमें अन्तिम गीत पारसी-सैली की कोरस-आर्पणा है - 'खेल लो नाथ, विश्व का खेल।'।

जनमेजय का नागध्वज । यह प्रसाद का एकमात्र पूर्णाङ्ग पौराणिक नाटक है, जिसमें नांदी, प्रस्तावना आदि का समावेश तो नहीं है, किन्तु अन्त में गद्य में भरत-वाक्य और 'कामना' की ही भाँति पारसी ढंग का गान है - 'जय हो उसकी, जिसने अपना विश्वरूप विस्तार किया'। इस त्रिअंकी नाटक में क्रमशः सात, आठ और आठ दृश्य हैं, जिनमें कुछ दृश्य बहुत छोटे, कोई-कोई सवा पृष्ठ तक के हैं।<sup>११</sup> ९७ पृष्ठ के इस नाटक में कुल दस गीत हैं, जिनमें दो नेपथ्य-गान हैं। सरमा कुल तीन गीत गाती है।

प्रसाद के इस नाटक में सर्वप्रथम पञ्चातु-दर्शन (फलस वैक) - पद्धति पर प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में ऋषि जलकाय की पत्नी मनसा द्वारा खाड्य वन के जलने के पूर्व अर्जुन और धीकृष्ण की बातों दिखालाई गई है, जिसे 'दूसकर मीन' द्वारा प्रदर्शित किया जा सकता है। इस नाटक की दूसरी विशेषता है - स्त्री द्वारा पुरुष-वेशाढर। तीसरे अंक के छठे दृश्य में मणिमाला पुरुष-योद्धा के छत्रवेश में अवतीर्ण होती है। यह प्रसाद पर स्वच्छन्दतावादी नाटक का प्रभाव है। नाटक में स्वगत की भरमार है।

वेदव्यास की भविष्यवाणी<sup>१२</sup> और पुरोहित सोमधवा की वाग्दत्ता पत्नी शोला द्वारा मणिमाला के साम्राज्ञी होने के सम्बन्ध में हँसी-हँसी में संकेत<sup>१३</sup> से सामान्यतः सामाजिक के ओत्सुच्य में व्याघात पड़ता है। कुल मिलाकर नाटक अभिनेय है।

स्कन्दपुत्र विरूपाक्षित्य : १६७ पृष्ठ के इस पञ्चांकी नाटक के विस्तार का जो भी कारण हो, रंगमंचीय दृष्टि से क्यावस्तु बड़ी और पात्र-संख्या अधिक है। उपस्थापन के लिए कतर-न्यात करना आवश्यक है और इस प्रकार की कतर-न्यात के बाद प्रकाश कई बार अभिनय किया जा चुका है। पंचवें अंक के छठे दृश्य, मालव की अवातर कथा तथा मर्त्यनाग, घातुखन, चक्रपालित, रामा, मातृगुप्त आदि के छोटे-छोटे प्रसंगों को हटा या कम कर

एक मुग्धसन्नित नाटक के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। इस दृष्टि से इस नाटक को शांता गांधी द्वारा प्रस्तुत रणारवि का उल्लेख हम पहले कर चुके हैं। इस नाटक में अंको को दृश्यों में नहीं बाँटा गया है और पात्रों के प्रस्थान, पट-परिवर्तन और स्थान-संकेत से दृश्यों का आभास मिल जाता है और इस प्रकार प्रत्येक अंक में क्रमशः सात, सात, छः, सात और छः दृश्य हैं। प्रत्येक अंक के अन्त में पटाक्षेप होता या यवनिका गिरती है और तीसरे अंक के अन्त में स्कंद और उसके सैनिक कुभा के बंदे हुए जल में बहते दिखाई पड़ते हैं और फिर अन्वकार हो जाता है। रंगदीपन की आधुनिक प्रविधि द्वारा इसे सरलता से दिखाया जा सकता है।

‘स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य’ की भाषा रमानुकूल उतार-चढ़ाव से युक्त है। कुछ भावपूर्ण अथवा काव्याग्रह-युक्त स्थलों को छोड़ कर सबादों में नाटकीय गत्यात्मकता सहज रूप में मिलती है। स्वगत और गीतों का वाहुल्य कथा-प्रवाह में कुछ अवरोध अवश्य पैदा करता है, किन्तु अनावश्यक स्वगतों और गीतों को हटा या कम करके नाटकीय सौन्दर्य की अभिवृद्धि की जा सकती है। उक्त रणारवि में कई गीत एवं नृत्य हटा दिये गये हैं।

नाटक में पारसी-पद्धति के ‘टेबला’ (झाँकी) का भी कुछ दृश्यों के अन्त में प्रयोग हुआ है। तृतीय अंक के दूसरे दृश्य, चतुर्थ अंक के दूसरे दृश्य और पाँचवें अंक के छठे दृश्य के अंत में इसी प्रकार की चित्रोपम झाँकी प्रस्तुत की गई है।

चन्द्रगुप्त मौर्य . यह प्रसाद का सबसे बड़ा नाटक है, किन्तु ‘स्कन्दगुप्त’ के विपरीत इसमें केवल चार ही अंक हैं। प्रत्येक अंक में क्रमशः ११, १०, ९ और १४ दृश्य हैं, जो केवल संध्या द्वारा इंगित किये गये हैं। दृश्य बदलने के लिये पात्रों के प्रस्थान के साथ पट-परिवर्तन की योजना भी समाहित है, क्योंकि कुछ स्थलों पर पात्र मंच पर ही बने रहते हैं, जबकि उनका कार्य समाप्त हो चुका रहता है, अतः परदा बदल कर ही उन्हें मंच से हटाया जा सकता है, यद्यपि नाटक में सर्वत्र पट-परिवर्तन का संकेत नहीं दिया गया है। अंक के अन्त में ‘पटाक्षेप’ या ‘यवनिका’ का प्रयोग किया गया है।

नाटक में काल-विस्तार के कारण कथा का अनावश्यक विस्तार हो गया है। इसमें लगभग २५ वर्षों की घटनाओं को एक सूत्र में पिरोने की चेष्टा की गई है, जो नाटकीय दृष्टि से उचित नहीं है।

तत्त्व-निरूपण अथवा भावावेस के स्थलों को छोड़ कर, जहाँ भाषा कुछ अभ्यक्त, दुरुह अथवा काव्यात्मक हो उठी है, अन्यत्र सबाद छोटे, सतुलित और बोधगम्य हैं। स्वगत इसमें अपेक्षाकृत कुछ छोटे हैं और गीतों की संख्या भी घटी है। अधिकांश गीत छायावादी शैली के होने के कारण अत्यन्त भावपूर्ण और उष्ण कोटि के हैं, किन्तु मंचोपयोगी नहीं हैं।

अन्य पूर्ववर्ती नाटकों की भाँति प्रसाद ने इस नाटक में भी दृश्यात में कुछ चित्रोपम झाँकियाँ (टेबला) संजीयी हैं, यथा प्रथम अंक के अन्तिम दृश्य, तृतीय अंक के तीसरे दृश्य और चतुर्थ अंक के पहले, बारहवें और चौदहवें दृश्यों के अन्त में, किन्तु प्रस्थान अथवा चलने का संकेत देकर कुछ दृश्यों को निमित्त मात्र में हिला भी दिया गया है, जिसमें वे चित्र ही बन कर न रह जायें। तृतीय अंक के तीसरे दृश्य और चतुर्थ अंक के बारहवें दृश्यों के अन्त के चित्र इसी कोटि के हैं।

‘स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य’ की भाँति ‘चन्द्रगुप्त मौर्य’ भी कई बार मंचस्थ किया जा चुका है। एक बार इसका अभिनय हिन्दू विश्वविद्यालय, बनारस में भी हुआ था।<sup>14</sup>

‘भुवस्वामिनी’ : इस लघु नाटक में तीन अंक हैं और कोई दृश्य-विभाजन नहीं है। प्रसाद ने इन्सन शैली के प्रयोग के रूप में यह नाटक लिखा है, क्योंकि यह उनका अन्तिम और उस काल का नाटक है, जब लक्ष्मीनारायण मिश्र इन्सन के अनुकरण पर समस्या-नाटक लेकर अवतीर्ण हो चुके थे। यह उनका सर्वोत्तम रंगमंचीय नाटक है, जिसमें अभिनय की आवश्यकताओं का पूरा ध्यान रखा गया है। केवल दो परदों या दृश्यबन्धों पर नाटक खेला जा

मकता है, जिनमें एक पार्वत्य पृष्ठभूमि में युद्ध-शिविर, दूसरा शक राज के दुर्ग के दालान और या प्रकोष्ठ का होना चाहिये । नाटक में स्थान, काल और वस्तु की एकता के कारण संकलन-नय का अच्छा निर्वहण हुआ है ।

विवाद और संक्षेप की समस्या का प्रसाद ने शास्त्र-सम्मत समाधान प्रस्तुत किया है, जो इसे समस्या-नाटकों की कोटि में ले आता है । इसी के साथ दुर्बल और व्योम्य शासक की समस्या भी उठाई गई है, जिसके लिये प्रसाद का मन है कि उसे मिहासन-व्यूत कर देना चाहिये ।

‘ध्रुवस्वामिनी’ कई बार मंचस्थ हो चुका है । इसमें स्वगत कम है और भावोद्देश्य या अन्तर्द्वन्द्व को अभि-व्यक्त करने के लिये ही आये हैं । भाषा अधिक सघन और मंचोपयोगी और संवादों में काव्यात्मकता में पीछा छुड़ाने में प्रसाद बहुत-कुछ सफल हो सके हैं । अधिकांश संवाद भावावेश, वक्रता और नाटकीय व्यञ्जना से भरे पड़े हैं । गीत है, किन्तु कम, कुल चार ।

नाट्य में रसज्ञान तथा वेद-भूषा के विवरण, रंग-संकेत आदि पूर्ववर्ती सभी नाटकों की अपेक्षा विस्तार से दिये गये हैं ।

(२) मंथिलीशरण गुप्त (१८८६-१९६४ ई०) - मंथिलीशरण गुप्त मूलतः कवि हैं, किन्तु उन्होंने कुछ नाटक लिखे और अनुदिन भी किये हैं, जिनमें ‘अनघ’ (१९२८ ई०) एक बड़ा गीति-नाट्य है, जो रंग-शिल्प की दृष्टि में विचारणीय है

‘अनघ’ प्रसाद-रुचि ‘नरहचालय’ (१९१२ ई०) की गीति-नाट्य शैली के कम में दूसरा नाटक है, जो कई दृश्यों में है । इसमें अन्तर्द्वन्द्व और बाह्य संघर्ष का सुगम चित्रण बड़े नीबल के साथ किया गया है । नाटक का काव्य कुछ स्थलों को छोड़ कर प्रायः सामान्य स्तर का है । दुर्यों का नामकरण कर स्थान या कार्य-स्थल का संकेत भी दिया गया है, यथा अरण्य, चौपाल, उद्यान, मघ का घर, मधुवन, कारागार, राजधानी, न्याय-सभा आदि ।

कार्य-व्यापार की अधिकता के कारण वस्तु-विन्यास विभ्रंशल नहीं होने पाया है । इसका अभिनय किया जा सकता है ।

(३) शिवरामदास गुप्त - उपन्यास बहार आफिस, काशी के संस्थापक शिवरामदास गुप्त ने कई रंगमंचीय नाटक लिखे और अपनी संस्था में अपने तथा अन्य अनेक नाटककारों के नाटक प्रकाशित किये । संगीत, अभिनय आदि सभी कार्यों में उन्हें दक्षता प्राप्त रही है । उनके नाटकों पर आया ‘हृथ’ और बैंगला नाटककार द्विजेन्द्रलाल राय का प्रभाव है ।<sup>111</sup> शिवरामदास के प्रमुख मौलिक नाटक हैं-‘समाज का शिकार’ (१९१३ ई०), ‘चिराय’ कीन और अलाउद्दीन’ (१९२४ ई०), ‘हिन्दू ललना’ (१९२६ ई०), ‘आजकल’, ‘परिवर्तन या दुरंगी दुनिया’ (१९-३१ ई०), ‘पहली मूल’ (१९३२ ई०), ‘दीलत की दुनिया’ (१९३३ ई०), ‘बवानो की मूल’ (१९३३ ई०), ‘स्वर्णी समार’ (१९३४ ई०), ‘गरीब की दुनिया’ (१९३६ ई०), ‘घमर्त्ता’, ‘बलिदान’, ‘हिन्दू महिला’, ‘रामलीला’ और ‘देग का दुर्दिन’ ।

इन नाटकों में ‘हिन्दू ललना’ मूँशी आरजू के सह-लेखन और ‘आजकल’ और ‘परिवर्तन या दुरंगी दुनिया’ नाटक किमी ‘गुप्त’ नामक लेखक के सह-लेखन में लिखे गये ।<sup>112</sup> इसके अतिरिक्त दो अन्य नाटक-‘टीरू मुन्ताज़’ और ‘नई रोमानी’ शिवदास मिश्र के सह-लेखन में लिखे गये ।<sup>113</sup>

शिवरामदास गुप्त ने कुछ नाटक हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के नाटकों के आकार पर भी लिखे । बंगला के द्विजेन्द्रलाल राय के एक नाटक के आकार पर ‘मेरी आवा’ (१९२८ ई०) और मराठी-नाटककार रामगणेश गडकरी के ‘एक प्याल’ के आकार पर ‘दूध का चौद’ (१९३० ई०) की रचना की ।<sup>114</sup> उनका ‘पशुबलि’ (१९४० ई०) प्रभात के प्रसिद्ध चित्र ‘अनूत-भवन’ पर आधारित है और ‘धरती माता’ (१९४२ ई०) प्रेमचन्द के प्रसिद्ध उपन्यास ‘रामभूमि’ का नाट्य-रूपांतर है ।<sup>115</sup>

नागरी नाटक मंडली द्वारा गुप्त जी के 'श्रीव की दुनिया', 'पहली भूल', 'दूज का चाँद' आदि नाटक खेले जा चुके हैं।

(४) हरिदास माणिक—हरिदास माणिक शिवरामदास गुप्त की माँति हो काशी-निवासी थे और सगीत, अभिनय आदि कलाओं में पारंगत थे। वे नागरी नाटक मंडली के मूल मस्थापकों में से एक थे। कहते हैं कि उनके अभिनय को देख कर सामाजिक उन पर मित्रियों तक की बौछारें किया करते थे।<sup>131</sup> उन्होंने कई मौलिक नाटकों की रचना संस्कृत नाट्य-पद्धति पर की है—'सयोगिना-हरण अथवा पृथ्वीराज नाटक' (१९१५ ई०), 'पांडव प्रताप अथवा मद्राट युधिष्ठिर नाटक' (१९१७ ई०), 'श्ववर्णकुमार' (१९२० ई०), 'सम्राट युधिष्ठिर दिग्विजय' (१९२३ ई०), 'भक्त ध्रुव' (१९२५ ई०) और 'भक्त प्रह्लाद'। 'पांडव-प्रताप' का ७ जून, १९१२ को नागरी नाटक मंडली, काशी द्वारा सफल अभिनय किया जा चुका है।<sup>132</sup>

इन नाटकों में नौदीपाठ, भरतवाक्य आदि का प्रयोग किया गया है। प्रायः सभी नाटक रंगमंच की आवश्यकताओं को दृष्टि में रख कर लिखे गये हैं। मवाद भावानुकूल और सशक्त है। पारसी-शैली के अनावश्यक चमत्कार-विधान से बचने की चेष्टा की गई है। गीत सामान्य स्तर के हैं।

(५) आनन्द प्रसाद कपूर—आनन्द प्रसाद कपूर (जन्म) मिनेमा-भवन की व्यवस्थापकी से रंगमंच और नाटक-लेखन के क्षेत्र में आये। हरिदास माणिक की माँति वे भी कुशल अभिनेता और काशी-निवासी थे। अभिनेता के रूप में वे नागरी नाटक मंडली से संबद्ध थे। 'श्री अभिमन्यु' में उनकी अर्जुन की भूमिकाउत्तम और मुग्धकारिणी ही नहीं, बेजोड़ थी। उनके नाटकों पर पारसी शैली के प्रभाव के कारण चमत्कारप्रियता, संवादों में तुकातप्रियता आदि के दोष हैं, किन्तु भाषा परिभाषित और नाटकोपयोगी है।

आनन्दप्रसाद कपूर ने 'कुलहला विप' (१९१९ ई०), 'विस्मयगल' (१९२१ ई०), 'भक्त मुदामा' (१९२३ ई०), 'अज्ञातवाच नाटक' (१९२३ ई०), 'वेटिंग रूम' (१९२५ ई०), 'अष्टाचार नाटक' (१९२६ ई०), 'ध्रुव-लीला' (१९२६ ई०), 'कृष्णलीला', 'परीक्षित' और 'सोडे की बोटल मूर्खानन्द' मौलिक नाटक लिखे। उनका 'कलियुग' (१९१२ ई०) दोषसपियर के 'किंग लियर' का और 'ससार-स्वप्न' (१९१३ ई०) आगा 'हृक्ष' के 'ह्वावे-हस्ती' का अनुवाद है तथा 'गौनम बुद्ध' (१९२२ ई०) गुजराती के नृसिंह विभाकर के 'सिद्धार्थकुमार' और जग-मोहन वर्मा के 'बुद्धदेव' के आधार पर लिखा गया है।

(६) जी० पी० श्रीवास्तव (जन्म १८९१ ई०)—हास्य-सम्राट् गणप्रसाद श्रीवास्तव (जो जी० पी० श्रीवास्तव के नाम से प्रसिद्ध हैं) जब वकालत पढ़ रहे थे, तभी वे सन् १९१३ में 'लम्बी दाढ़ी' लिख कर प्रसिद्ध हो गये। उनका प्रथम प्रहसन 'उलट-फेर' सन् १९१८ में प्रकाशित हुआ। उन्होंने यद्यपि नाटक, उपन्यास, कहानी, लेख आदि सभी कुछ लिखे हैं, किन्तु हास्य-नाटककार के रूप में विशेष ख्याति अर्जित की है।

जी० पी० ने पश्चिम के नाट्याचार्यों के हास्य एवं रंगमंच-मन्बन्धी विचारों, शेक्सपियर तथा मोलियर के नाट्यादशों की ग्रहण कर अपनी नाट्य-कला का निर्माण किया। वे हास्य का रहस्य या मूलाधारमा नते हैं—व्यक्ति का पतन, वेतुकापन तथा कष्टपुतलीपन और अज्ञा तथा अवसर की प्रतिकूलता।<sup>133</sup> वे नाटक में पश्चिम के सचर्चा तथा मंकलन-त्रय के सिद्धांत को आवश्यक मानते हैं।

पाश्चात्य प्रभाव के वाक्जुद जी० पी० का हास्य बहुत उच्च कोटि का नहीं है। उनका हास्य पात्रों के विनोदपूर्ण नामकरण, शब्दों की तोड़-मरोड़ एवं तुकबन्दी तथा भ्रान्तिकृत एवं अतिवादीय परिस्थितियों, विनोद-पूर्ण हास्य-पात्रों के सुजन तक ही सीमित है, यद्यपि इसी प्रकार के हास्य को सब कुछ मान कर उस समय उनके नाटकों एवं अन्य कृतियों की धूम मच गई। उनके कई प्रहसन खेले जा चुके हैं।

‘उलटफेर’ के अतिरिक्त उनके अन्य पूर्ण ग नाटक हैं—‘नोक-झोक’ (१९१८ ई०), ‘मर्दानी धोखे’ (१९२० ई०), ‘नाक में दम, और जवानों बनाम बूढ़ापा उर्फ मिर्चा की जूती मिर्चा के सर’ (१९२६ ई०), ‘भूलचूक’ (१९२८ ई०), ‘जैसी करनी वैसी भरनी’ (१९२८ ई०), ‘लाल बुझकड़’ (१९३० ई०), ‘चाल वेढब’ (१९३४ ई०), ‘साहित्य का सपूत’ (१९३४ ई०), ‘स्वामी चौखटानन्द’ (१९३६ ई०), ‘पतन या पैराडाइज लास्ट’ (१९३७ ई०), ‘लोक-परलोक’ (१९५० ई०), ‘मक्तिन’ (१९५६ ई०) और ‘लकड़भग्ना’ (१९५७ ई०) ।

जी० पी० श्रीवास्तव मोलियर को अपना नाट्य-गुरु मानते हैं<sup>१००</sup> और उन्होंने मोलियर के नाटकों के आधार या अनुकरण पर मोलियर के हास्य और सामाजिक व्यंग्य को भारतीय पात्रों के माध्यम से, भारतीय वातावरण को अपना कर हिंदी में लाने की चेष्टा की है । जी० पी० के गुरु सी० जे० ब्राउन के शब्दों में ‘श्रीवास्तव ने जीवन को देखने का एक नया दृष्टिकोण दिया है, जो कम से कम भारत के लिए तो नया ही है, तथा उनके मोलियर के अध्ययन ने उन्हें हास्य को एक नया आयाम देने में समर्थ बनाया है । फिर भी कथ्य बहुत-कुछ भारतीय है । श्रीवास्तव गहरे पर्यवेक्षक हैं और उनमें खोजी मवाद लिखने की वास्तविक प्रवृत्ति है ।’<sup>१०१</sup>

जी० पी० ने मोलियर के तीन नाटकों ‘ल मेडिसा मालघर लुई’, ‘लज भुर मेडिसा’ तथा ‘ल मेडिसा बोल’ के क्रमशः ‘मार-मार कर हकीम’, ‘आँखों में घूल’ और ‘हुवाई डाक्टर’ (१९१७ ई०) के नाम के अनुवाद किये । इसके अतिरिक्त मोलियर के ‘ल मारिस फोर्स’, ‘जार्ज दादा’, ‘ल बर्जसा जेंटिलमन’ तथा ‘ले टूटो’, (१९२५ ई०) नाटक क्रमशः ‘नाक में दम’ (१९२६ ई०), ‘जवानों बनाम बूढ़ापा उर्फ मिर्चा की जूती मिर्चा के सर’ (१९२६ ई०), ‘साहज बहादुर’ (१९२५ ई०) और ‘लाल बुझकड़’ (१९३० ई०) के नाम से अनूदित किये । इन छायानुवादीयों में मूल कृतियों के ‘नाट्य-कौशल को सजीवता के साथ’ व्यक्त किया गया है ।<sup>१०२</sup> ‘चाल वेढब’ भी मोलियर का रूपान्तर है ।

‘जैसी करनी वैसी भरनी’ में गरीबों का शोषण करने वाले बेईमान सूदखोर महाजन सूदीमल के हृदय-परिवर्तन की कथा कही गई है ।

‘लाल बुझकड़’ के आधार पर सन् १९३९ में फिल्म भी बनाई जा चुकी है ।<sup>१०३</sup> ‘उलटफेर’, ‘नोक-झोक’, ‘मर्दानी धोखे’, ‘भूलचूक’, ‘साहित्य का सपूत’ आदि मौलिक नाटक हैं । ‘उलटफेर’ में मगल-मान और प्रस्तावना का समावेश है, किन्तु विषय और संवाद-योजना पर मोलियर का प्रभाव है । इसमें ग्रामीण मुश्रिकलोग, बकीलों और आधुनिक न्यायालय को लेकर शिष्ट हास्य का सृजन किया गया है । नाटक के संवादों की भाषा उर्दू-फारसी के शब्दों की बहुलता से बोझिल बन गई है । नौकरो, असिस्तानों, ग्रामीणों आदि के संवाद पूर्वी भाषा और अवधी में हैं ।<sup>१०४</sup> संवाद हल्के हैं । ‘आँखों में घूल’ में प्रेमी एक ऐसे पिता (गोबरचन्द्र) की पुत्री से, पिता (भाबी स्वमुख) को भाँसा देकर, विवाह कर लेता है, जो अपनी सखी पुत्री का विवाह इसलिए नहीं करना चाहता कि वह शादी में रुपये भी दे और लड़की से भी हाथ मीये । ‘भूलचूक’ में विधवा-विवाह के औचित्य, ‘साहित्य का सपूत’ में साहित्यकार की दयनीय स्थिति तथा ‘लकड़भग्ना’ में ऋण की समस्या पर विचार किया गया है ।

सामान्यतः उनके प्रहसनों में पूर्ण मुक्ति का अभाव है । उनकी कृतियों का ध्येय शिष्ट समाज की जगह प्रायः जन-साधारण का मनोरंजन करना है ।

(७) सुदर्शन (१८९६-१९६७ ई०)—कथाकार सुदर्शन ने कुछ नाटक और सिनेमा नाटक भी लिखे हैं । इस युग में केवल सुदर्शन, प्रेमचन्द और सेठ गोविन्ददास ही ऐसे नाटककार हुए हैं, जिन्हें रम्यच के साथ सिने-क्षेत्र में भी लोकप्रियता प्राप्त हुई है । सुदर्शन ने ‘दयानन्द नाटक’ (१९१७ ई०), ‘अञ्जना’ (१९२३ ई०) और ‘भाग्यचक्र’ (१९३७ ई०) नाटकों की रचना की । सुदर्शन के ‘भाग्यचक्र’ के आधार पर ‘पूषलव’ (१९३६ ई०) और सिन्दूर के आक्रमण की कथा पर ‘सिकन्दर’ (१९४१ ई०)<sup>१०५</sup> नामक फिल्में बन चुकी हैं । नाटक रूप में ‘सिकन्दर’ सन्



१९४७ में प्रकाशित हुआ । 'आनरेरी मैजिस्ट्रेट' (१९२६ ई०) उनका एक सुन्दर प्रहसन (एकाकी) है, जिसमें केवल पांच दृश्य हैं । इसमें खुशामद के आधार पर बने दो जर्नेनिक न्यायाधीशों की मूर्खता का उपहास किया गया है । 'छाया' सुदर्शन का एक अन्य ऐतिहासिक एकाकी है ।

फिरम-जगत में सुदर्शन ने अच्छा नाम कमाया । 'वृषछाँव' और 'सिकन्दर' के पूर्व उनके कथा-संवाद के आधार पर भारतलक्ष्मी प्रोडक्शन्स द्वारा 'रामायण' (१९३४ ई०) का निर्माण किया जा चुका था ।<sup>१११</sup>

सुदर्शन की कहानी 'परख' के आधार पर सन् १९४४ में सोहराव मोदी ने 'परख' फिल्म का निर्माण किया, जिसमें वेण्या माँ की कष्ट-भाषा कही गई है ।<sup>११२</sup>

(८) माखनलाल चतुर्वेदी (१८८८-१९६८ ई०)—कुशल कवि, निबन्धकार एवं पत्रकार माखनलाल चतुर्वेदी ने प्रयोग के रूप में एक नाटक भी लिखा है—'कृष्णार्जुन-युद्ध' (१९१८ ई०) । राजल, ओजपूर्ण एवं परिष्कृत भाषा में लिखित इस नाटक में रंगमंच की आवश्यकताओं पर पूरी दृष्टि रखी गई है । यही कारण है कि यह नाटक कई बार मंचस्थ किया जा चुका है । सर्वप्रथम यह नाटक मध्यप्रदेशीय हिन्दी-साहित्य सम्मेलन के खडवा अधिवेशन के समय सन् १९१९ में सफलतापूर्वक आरम्भित किया गया । गालव के विपरीत—जति और शंख के माध्यम से हास्य का सृजन भी किया गया है ।

(९) जमनादास मेहरा—जमनादास मेहरा ने हिन्दी के अल्पावसायिक रंगमंच के लिये अनेक नाटक लिखे हैं । इनमें प्रमुख हैं—'मोरचबज' (१९१९ ई०), 'आदर्श वधू या पाप-परिणाम' (१९२० ई०), 'सती चिता' (१९२० ई०), 'कृष्ण-मुदामा' (१९२१ ई०), 'भक्त चन्द्रहास' (१९२१ ई०), 'विश्वामित्र' (१९२१ ई०), 'देवयानी' (१९२२ ई०), 'हिन्दू नाटक' (१९२२ ई०), 'कन्या-विक्रय' (१९२३ ई०), 'विपद्-कसौटी' (१९२३ ई०), 'पंजाब केसरी' (१९२८ ई०), 'भारतपुत्र उर्फ भक्त कबीर' (१९३१ ई०), 'जवानी की भूल' (१९३२ ई०), 'हिन्दू कन्या' (१९३२ ई०) तथा 'भक्तप्रभा उर्फ एक पैसा' (१९३४ ई०) । इनमें 'मोरचबज', 'सती चिता', 'कृष्ण-मुदामा', 'भक्त चन्द्रहास', 'विश्वामित्र', 'देवयानी', 'विपद्-कसौटी' और 'भारतपुत्र उर्फ भक्त कबीर' पौराणिक नाटक हैं, 'पंजाब-केसरी' ऐतिहासिक और शेष सामाजिक नाटक हैं ।

मेहरा की नाट्य-कला पारसी शैली के हिन्दी-नाटकों के प्रभाव को ग्रहण करने विकसित हुई है । प्रायः सभी नाटकों में आधिकारिक कथा के साथ प्रासंगिक अथवा समानांतर हास्य-कथा भी दी गई है । ये एक प्रकार के 'कॉमिक' हैं, जिनमें जूए, घुड़दौड़ आदि की बुराइयों पर विनोदपूर्ण प्रहार किया गया है । यह 'कॉमिक' साधारण स्तर का है । गद्य-संवादों के साथ पद्य और विनोदकर गीतों (गुजलों) की बहुलता है ।

(१०) दुर्गाप्रसाद गुप्त—हरिदास माणिक की भाँति दुर्गाप्रसाद गुप्त भी अभिनेता में नाटककार बने । क्रमशः उन्हें अल्पावसायिक रंगमंच से बम्बई की म्यावसायिक नाटक मंडली में भी प्रवेश मिला, जहाँ उनका ऐतिहासिक नाटक 'हम्मीर-हठ' सफलतापूर्वक खेला गया ।

मेहरा जी की भाँति ही उन्होंने अनेक विषयों पर नाटक लिखे हैं, जिनमें प्रमुख हैं—'नाटक मोरबाई' (१९२० ई०), 'गीतम-अहिल्या' (१९२१ ई०), 'विश्वामित्र नाटक' (१९२१ ई०), 'अभिमन्यु-वध नाटक' (१९२२ ई०), 'बिस्वमगल वा भक्त सूरदास नाटक' (१९२२ ई०), 'श्री गायत्री-दर्शन नाटक' (१९२० ई०), 'श्रीमती मजरी नाटक' (१९२२ ई०), 'गरीब किसान नाटक' (१९२३ ई०), 'भारत रमणी' (१९२३ ई०), 'भारतवर्ष' (१९२३ ई०), 'नल-दमयन्ती नाटक' (१९२४ ई०), 'महामाया' (१९२४ ई०), 'आँस का नशा' (१९३१ ई०), 'नकाबपोश उर्फ मौत का फरिस्ता' (१९३२ ई०), 'हम्मीर-हठ' (१९३२ ई०), 'वीर अभिमन्यु नाटक' (१९३४ ई०), 'रामलीला नाटक' (१९३९ ई०), 'मियेटर बहार', 'दुर्गावती', 'भक्त तुलसीदास', 'देशोद्धार या राणा प्रताप नाटक', 'बोघारी तलवार' आदि ।

इन नाटकों में 'नाटक मीराबाई', 'मोतम-अहिल्या', 'विश्वामित्र नाटक', 'अग्निमन्यु-संध नाटक', 'विल्वमंगल वा भक्त मूरदास नाटक', 'भल-दमयन्ती नाटक', 'बालकृष्ण वा कृष्ण-चरित्र नाटक' आदि पौराणिक, 'महामाया', 'हम्मीर-दूत' 'दुर्गावती' और 'शिशोद्वार वा राणा प्रताप नाटक' ऐतिहासिक, 'श्री गौपी-दर्शन नाटक' एवं 'भारतवर्ष' राष्ट्रीय, 'नकाबपोश उर्फ मोत का फरिश्ता' जागृती और मेघ प्रायः सामाजिक नाटक हैं।

सामाजिक नाटकों में 'श्रीमती मजरी' विशेष रूप से उल्लेखनीय है। यह मुंशी अब्बास अली के 'सती मजरी' (१९२१ ई०, हिन्दी) के अनुकरण पर ही लिखा गया प्रतीत होता है, क्योंकि दोनों नाटकों की मूल कथा और हास्य-उपकथा में अद्भुत साम्य है।

(११) प्रेमचन्द (१८८०-१९३६ ई०)—प्रेमचन्द सुदर्शन की भाँति प्रमुख रूप से कथाकार थे, किन्तु 'सपना' (१९२२ ई०) और 'कर्मला' (१९२४ ई०) लिखकर उन्होंने भी नाट्य-क्षेत्र में प्रवेश किया। उन्होंने शास्त्रवर्दी के 'सिन्धु बावस' (१९०६ ई०), स्टूडेंट्स (१९०९ ई०) और 'जस्टिस' (१९१० ई०) का क्रमशः 'बाँदी की हडिया' (१९३० ई०), 'हवताल' (१९३० ई०) और 'न्याय' नाम से और बर्नार्ड शा के 'बैंक डू मेथुनेलाह' (१९१९-२१ ई०) का 'सृष्टि का आरम्भ' (१९३८ ई०) नाम से हिन्दी-रूपान्तर किया। 'सृष्टि के आरम्भ' में सम्प्रता के जन्म और विकास की कहानी कही गई है। इन अनुवादों में मौलिक नाटकों का-सा आनन्द आता है। इन अनुवादों के माध्यम में प्रेमचन्द ने अँग्रेजी के दो यशस्वी नाटककारों—जॉन शास्त्रवर्दी और जार्ज बर्नार्ड शा का परिचय सर्वप्रथम हिन्दी-जगत् में कराया।

मौलिक नाटकों में प्रेमचन्द का 'सपना' सामाजिक तथा 'कर्मला' ऐतिहासिक नाटक है, किन्तु आवश्यक वस्तु-विस्तार, अस्वाभाविक घटना-क्रम, अपर्याप्त एवं सघोर रंग-संकेत और पात्रों की अधिकता के कारण ये अभिनेय न होकर पाठ्य अधिक हैं।

'प्रेम की बेदी' उनकी एक ध्वन्य-नाटिका है, जिसमें प्रेम तथा समर्पण विवाह का समर्पण किया गया है। इसमें सात दृश्य हैं।

प्रेमचन्द के उपन्यास 'रंगभूमि' और 'मोदान' तथा कहानी 'दो बैलों की कथा' के आधार पर क्रमशः 'रंग-भूमि' (१९४६ ई०), 'मोदान' (१९६३ ई०) और 'हीरा-मोती' (१९५९ ई०) नामक चलचित्र बन चुके हैं। इनका निर्देशन क्रमशः मोहन भवनाथी, त्रिलोक जेटली और कृष्ण चोपड़ा ने किया। प्रेमचन्द ने स्वयं अपने जीवन-काल में ही सन् १९३४ में फिल्म-जगत् में प्रवेश किया था, किन्तु शीघ्र ही कुछ फिल्म-संवाद लिख और एकाध फिल्मों में काम करने के बाद<sup>३१</sup> भीघ्र ही वहाँ के वातावरण से ऊब कर वापस लौट आये थे। उनके जीवन-काल के चित्र हैं—'मिल का मजदूर' (१९३४ ई०), जिसे सरकार का कोष-आयन बनने के बाद काट-छाँट कर 'गरीब परवर' या दया की देवी' के नाम से प्रदर्शित किया गया और 'नवजीवन'। इसके अनन्तर उनके उपन्यास 'सेवासदन' के आधार पर एक फिल्म बनी।

(१२) गोविन्दवल्लभ पंत (जन्म १८९९ ई०)—गोविन्दवल्लभ पंत प्रसाद युग के एक प्रतिभाशाली नाटककार हैं, जिनके नाटक माहित्य और रंगमंच दोनों ही दृष्टियों से खरे उतरे हैं। उन्होंने अपने नाटकों के विषय सामान, पुराण और इतिहास सभी क्षेत्रों से चुने और इस विविध सामग्री को लेकर उन्होंने अपना नाट्य-कीशल प्रदर्शित किया है। नाट्य-शिल्प की दृष्टि से ये संस्कृत और पारसी शैली के उत्तरकालीन नाटकों का प्रारम्भ से अनुसरण कर पश्चिमी नाट्य-विधान के ऋजु में पहुँच गये। संस्कृत नाटकों की भाँति प्रायः अधिकांश नाटक मंगलाचरण से प्रारम्भ होते हैं। 'राजमुकुट' के अन्त में आशीर्वादपरक भरतवाक्य भी है। रंग-सज्जा और शिल्प का भी उन्हें अच्छा ज्ञान है। 'बरमाला' में दृश्य के भीतर दृश्यों का सृजन, मूकचित्रय आदि के प्रयोग किये गये हैं, जिन्हें आधुनिक नाट्य-शिल्प के अन्तर्गत भी प्रस्तुत किया जा सकता है। क्रमशः उन्होंने अपने नाट्य-शिल्प एवं

मंच-परिज्ञान को माँजा और विकसित किया है, जिसकी पूर्णता उनके उत्तरकालीन नाटकों में देखी जा सकती है।

प्रसाद युग में लिखे गये उनके नाटक हैं—'कजूस की खोपड़ी' (१९२३ ई०), 'बरमाला' (१९२५ ई०), 'राजमुकुट' (१९३५ ई०), और 'अंगूर की बेंटी' (१९३७ ई०)।

'कजूस की खोपड़ी' एक सामान्य कोटि का सामाजिक प्रहसन है, जो पंच जी की पहली नाट्यकृति है। 'बरमाला' उनकी एक प्रौढ़ कृति है, जो एक पौराणिक नाटक है। तीन अंकों के इस लघु नाटक में क्रमशः चार, दो और तीन दृश्य हैं। कुछ गीत भी हैं, किन्तु संवाद गद्य में ही हैं। संवाद की भाषा प्राञ्जल, ओजपूर्ण और भावुकता से ओत-प्रोत है, जिससे नाटक के कुछ स्थलों को पढ़ने और सुनने में गद्यगीत का-सा आनन्द आता है। एक विद्वान ने 'बरमाना' की इसी गीतप्रवणता, घटना की अपेक्षा भावात्मक की बहुलता और सरमता, शृंगार रस और नारी-चरित्र की प्रधानता के कारण उसे 'भाव-नाट्य' की कोटि में रखा है।<sup>1</sup> पात्रों की भीड़-भाड़ बहुत कम है। कुल एक स्त्री और तीन पुरुष पात्र हैं। नाटक में स्वगत अधिक हैं। कुल मिला कर यह अभिनेय है और सन् १९४० में इसे खेला भी जा चुका है।

'राजमुकुट' पत जी का एक लोकप्रिय ऐतिहासिक नाटक है, जिसका कई बार अभिनय हो चुका है। राजस्थान की वीरांगना पद्मा दार्द के अपूर्व बलिदान पर आधारित इस विभक्ती नाटक के सन् १९५४ तक १९ संस्करण प्रकाशित हो चुके थे। इसमें कुल मिला कर बारह पात्र हैं—चार स्त्रियाँ और शेष पुरुष।

'राजमुकुट' में स्वगत की मात्रा 'बरमाला' की अपेक्षा कम है, किन्तु जहाँ भी उसका प्रयोग हुआ है, वह अस्वाभाविक-सा ही लगता है। पारसी-शैली के प्रभाव के कारण नाटक में गीतों की भरमार है। कुल मिला कर बारह गीत दिये गये हैं, जो सामिप्राय एवं सुन्दर होते हुए भी किसी भी आधुनिक नाटक के लिए अधिक एवं अप्राकृतिक हैं। बच्चे का दाव लिये हुये पद्मा दार्द का गाना ('तुम जायो साल, निशा बीवी') ऐसा ही एक प्रसंग-विरोधी गीत है।

'अंगूर की बेंटी' का हिन्दी में वही स्थान है, जो मराठी में गडकरी के 'एकच ध्याला' का। दोनों ही मद्यपान के दोषों का सटीक चित्रण करते हैं और मद्यपान की समस्या पर बेमोड़ नाटक हैं। पत जी ने सुधारवादी दृष्टिकोण से इस समस्या पर विचार किया है और अन्त में वे नायक मोहनदास को सम्मार्ग पर लाने में सफल भी हुए हैं। यह एक सुन्दर समस्या-नाटक है, किन्तु एक विद्वान के अनुसार यह एक 'सामाजिक प्रहसन-कॉमेडी' की श्रेणी का नाटक है और 'समस्या-नाटक' जैसे गम्भीर शीर्षक का भार वहन नहीं कर सकता।<sup>2</sup> यदि समस्या नाटक को केवल काम-मस्यवा अथवा कथित नैतिक मानदण्डों एवं हृदियों के ध्वंस अथवा अनिर्णीत परिसमाप्ति की स्थिति तक ही सीमित कर दिया जाय, तो निश्चय ही समस्या-नाटक का क्षेत्र अत्यंत संकुचित होकर रह जायगा। 'समस्या-नाटक' शब्दों का इस संकुचित अर्थ में प्रयोग उचित नहीं प्रतीत होता।

'अंगूर की बेंटी' भी पत के अन्य नाटकों की भाँति त्रिअक्षी है। अधिकांश दृश्य नीले पृष्ठपट के साथ कुछ कुँसियों, मेज, काउंटर, गमलों आदि की सहायता से प्रस्तुत किये जा सकते हैं, किन्तु दूसरे अंक के सातवें दृश्य को सामान्य अव्यावसायिक मंच पर दिखाना संभव नहीं है। नदी के ऊपर टूटे पुल और उस पर माधव और प्रतिमा को लेकर आने वाली कार का पुल के नीचे नदी में गिरना फिल्म के अतिरिक्त अन्यत्र नहीं दिखाया जा सकता। इस प्रकार के दृश्यों को मंच पर न प्रदर्शित कर उसे सूक्ष्म सामर्थ्य के अन्तर्गत रखा जाना चाहिये। इस दृश्य को छोड़ नाटक में अभिनययोगी घटनाओं एवं तीव्र कार्य-व्यापार का आयोजन किया गया है।

'बरमाला' और 'राजमुकुट' की तुलना में इस नाटक में स्वगत की कमी हुई है और इसका दो-एक स्थलों पर ही उपयोग हुआ है। पात्रों की कुल संख्या ९-१० से अधिक नहीं है। इसमें स्वच्छंदतापूर्वक नाटकों की भाँति

भ्रान्ति और छत्र वेश का भी उपयोग किया गया है। कामिनी की जल कर हुई मृत्यु की भ्रांति बहुत दूर तक चलती है और वह पुष्प-छत्रवेश में होटल की मंजेवर विनोदचन्द्र बन कर अपने पति को सम्भोग पर लाने की चेष्टा में रत बनी रहती है। अंत में रहस्य के उद्घाटन से अद्भुत रस का सृजन होता और भ्रान्ति मिट जाती है। मवाद छोटे, चुस्त, साभिप्राय एवं व्यञ्जनात्मक हैं। भाषा सरल, भावपूर्ण एवं रसानुवर्तिनी है।

भावपूर्ण मवाद-लेखन की दृष्टि से गोविन्दवल्लभ पंत प्रसाद युग के प्रतिनिधि नाटककार हैं। वस्तु-गठन में नाटकीयता और गति, शिष्ट कार्य-व्यापार, रहस्य-प्रथि का सृजन और उद्घाटन, संचोपयोगी दृश्य-विधान यह पंत जी की कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं, जो किसी भी नाटककार के लिये रंगमंच पर सफल होने के लिए आवश्यक हैं।

(१२) पांडेय बेचन शर्मा 'उग्र' (१९००-१९६७ ई०) — प्रसाद की भ्रांति पांडेय बेचन शर्मा 'उग्र' की प्रतिभा बहुमुखी थी और लेखनी अत्यंत सज्जत और सीसी। उनके व्यंग्य बर्नाई शा के समान पंने और चोटी ले हैं, किन्तु यह वाक्-प्रहार 'उग्र' में नग्न एवं कुत्सित चित्रण के लिये सभवतः अधिक, सामाजिक सफ़ाकार के लिए कम है। एक युग था, जब उनके साहित्य को 'पासलेटी' (अश्लील) कह कर एक प्रकार का आन्दोलन-सा खड़ा कर दिया गया था, किन्तु उनके निघन के उपरांत उनके साहित्य का ठंडे दिल से पुनर्मूल्यांकन प्रारम्भ हो गया है। स्वयं इस आन्दोलन के प्रवर्तक अब आपुनिक अश्लील साहित्य के मुकाबले में 'उग्र'-साहित्य को 'पूर्ण ब्रह्मचर्य' मानने लगे हैं।<sup>११</sup>

'उग्र' के कथा-साहित्य की तुलना में उनका नाट्य-साहित्य तो वास्तव में अत्यंत संयत और सौंदर्य है। 'महात्मा ईसा' (१९२२ ई०) उनकी ऐसी ही ऐतिहासिक नाट्य-कृति हैं, जिसमें ईसा के अतिमानवीय किन्तु धीरप्रज्ञात चरित्र का अंकन किया गया है। सम्भवतः इसी कारण नाटक के घटना-क्रम में वक्रता अथवा सीधे आरोह-अवरोह, चरित्र-चित्रण में व्यक्ति-वैचित्र्य और अन्नाद्वन्द्व और संवादों में चटुलता का अभाव है। तत्त्व-निरूपण और उपदेश के कारण संवाद कुछ शिथिल हो गये हैं, किन्तु अन्यत्र वे बड़े सप्रज्ञ हैं। स्वगत का व्यवहार कम हुआ है। पारसी-हिन्दी नाटकों के प्रभाव के कारण कुछ गीत भी इसमें रखे गये हैं। 'स्वाधीन हमारी माता है' एक राष्ट्रनरक गीत है।

'महात्मा ईसा' के अतिरिक्त 'उग्र' के अन्य नाटक हैं — 'चुवन' (१९३७ ई०), 'डिक्टेटर' (१९३७ ई०), 'गंगा का बेटा' (१९४० ई०), 'आवारा' (१९४२ ई०) और 'अन्नदाता' (१९४३ ई०)।

'महात्मा ईसा' की गंभीर और बोझिल शैली के विपरीत 'चुवन' एक हल्का-फुलका व्यंग्य नाटक है, जिसमें महाजनी लेन-देन के हथकण्डों के साथ भगवद्भक्ति के लोखलेपन और दारिद्र्य पर चुभती हुयी टीका भी की गयी है। संवादों में कहीं-कहीं अश्लीलता के छोटे भी मिलते हैं। 'उग्र' जी की भाषा इस नाटक में भी उनकी शैली के अनुसृत है—उर्दू-फ़ारसी के शब्दों से लदी, किन्तु व्यंग्य-प्रवण और व्यञ्जनापूर्ण।

'डिक्टेटर', 'आवारा' और 'अन्नदाता' भी इसी प्रकार के व्यंग्य-नाटक हैं। 'गंगा का बेटा' 'उग्र' का पौराणिक नाटक है, जो भीष्म-प्रतिष्ठा की कथा पर आधारित है।

स्वयं नाटककार के मत से उनके 'महात्मा ईसा', 'गंगा का बेटा' और 'अन्नदाता' कुछ हेर-फेर के साथ अभिनीत किये जा सकते हैं। इनमें से प्रथम कलकत्ता, पटना और बनारस के व्यावसायिक मंच पर खेला भी जा चुका है।<sup>१२</sup>

(१४) जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी (१८७५-१९३९ ई०) — हास्यरसाचार्य जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी ने केवल दो नाटक लिखे हैं—'मधुर मिलन' (१९२३ ई०) और 'तुलसीदास नाटक' (१९३४ ई०)। 'मधुर मिलन' में प्राचीन पद्धति के अनुसार प्रस्तावना दी गयी है। यह हिन्दी साहित्य सम्मेलन के कलकत्ता अधिवेशन (१९२० ई०) के समय खेला भी जा चुका है। इसमें बनभोल विवाह, अपहरण, अंग्रेजी भाषा की दुरुहता, समाज-मुधार के पीछे छिपे

दृष्ट्यो आदि पर विचार प्रकट किये गये हैं। हास्य भी थोड़ा-बहुत है। नाटक प्रायः सामान्य स्तर का है।

'तुलसीदास नाटक' को भी रंगमंच को दृष्टि में रखकर लिखा गया है। पद्यों में सर्वत्र तुलसीदास के ही पद दिये गये हैं।

(१५) रामनरेश त्रिपाठी (१८८९-१९६२ ई०)—कवि के रूप में प्रसिद्ध रामनरेश त्रिपाठी नाटक के क्षेत्र में बहुत बाद में आये। उनका पहला नाटक था—'सुमित्रा' (१९२४ ई०), जिसके दस वर्ष बाद उनके कई नाटक प्रकाशित हुए। आलोच्य काल में लिखे गए उनके प्रमुख नाटक हैं—'जयत' (१९३४ ई०), 'प्रेमलोक' (१९३४ ई०) और 'वफाती चाचा' (१९३५-३६ ई०)।

'जयत' त्रिपाठी है और 'प्रेमलोक' में पाँच अंक हैं। प्रत्येक नाटक दृश्यो में विभाजित है। नाटकों की भाषा प्रौढ़ एवं प्राज्ञ है, यद्यपि उर्दू-शब्दों का प्रयोग भी हुआ है। त्रिपाठी जी भाषा-क्षेत्र में प्रायः हिन्दुस्तानी के समर्थक रहे हैं। 'वफाती चाचा' त्रिपाठी जी की इसी नाम की कहानी का नाट्य-रूपान्तर है, जो हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य की एक सच्ची घटना पर आधारित है। इसका मराठी और अंग्रेजी में अनुवाद हो चुका है। गांधी जी के निजी सचिव महादेव भाई द्वारा कृत अंग्रेजी अनुवाद 'हरिजन' में छपा था।<sup>111</sup>

'प्रेमलोक' कई नगरों में मंचस्थ हो चुका है।<sup>112</sup>

(१६) लक्ष्मीनारायण मिश्र (जन्म १९०३ ई०)—प्रत्येक नाटककार की प्रथम कृति पर उसकी पूर्ववर्ती अथवा समकालीन नाट्य-पद्धति एवं रगसिन्धु का प्रभाव पड़े बिना नहीं रहता। मिश्र जी का प्रथम नाटक 'अशोक' (१९२६ ई०) उक्त नियम का अपवाद नहीं है। एक विद्वान के अनुसार उस पर हिन्दी में द्विजेंद्र के अनुवादों के माध्यम से आई शेक्सपियर की मानकता और स्वच्छन्दधर्मिता का प्रभाव है, जिसे मिश्र जी स्वयं 'प्रसाद का फल' मानते हैं।<sup>113</sup>

'अशोक' मिश्र जी के विद्यार्थी-जीवन की रचना है,<sup>114</sup> जिसमें अशोक के सत्त्रयीवी एवं महत्वाकांक्षी राजकुमार से मन्त्राढ़ बनने तक की आधिकारिक कथा के साथ यूनानी राजकुमारी डायना के निर्धन युवक (डायना का शिक्षक और बाद में अशोक का सेनापति) एण्टीपेटर के साथ प्रणय की अवतार कथा वर्णित है। इसमें कूट-नीतिज्ञ, सेनापति और अशोक के शुभ-चिंतक धर्मनाथ की कूटनीति और छल को कलिंग-युद्ध का कारण बताया गया है, जिसके कारण लाखों व्यक्ति मारे जाते हैं, अशोक का उसमें कोई कृतित्व और आकांक्षा नहीं दिखाई पड़ती। अंत में अशोक को प्रज्ञांत नायक की भाँति समझील, विरक्त, आत्मग्लानि और परचात्ताप से दग्ध होते दिखाया गया है।<sup>115</sup> अशोक की पत्नी देवी का चरित्र एक कामुक नारी का चरित्र है, जो राजमहिषी के उपयुक्त नहीं है। बहुदृश्यीय यह नाटक सादे या चित्रित परदे अथवा परिक्रामी मंच पर ही दिखाया जा सकता है। अरब, नाव आदि के पुस्त (मॉडेल) या प्रतीक बनाये जा सकते हैं। संवाद लम्बे हैं, जिनमें काट-छाँट आवश्यक होगी।

इस प्रयोग के बाद मिश्र जी ने 'गड़े मुँह' न उल्लाड़ कर समाज के जीवन चरित्रों और पात्रों को लेकर, उन्हें अपनी बौद्धिकता का जामा पहनाया और उनकी व्यक्तिगत समस्याओं—राम अर्थात् स्त्री-पुरुष-संबन्ध और नैतिकता तथा व्यक्ति बनाम समाज की समस्याओं, विशेषकर समाज के विरुद्ध व्यक्ति की, नारी की विजय को सामाजिकों के 'फोरम' के आगे ला रखा। इन समस्याओं के समाधान भी प्रस्तुत किये, कहीं तर्क-संगत और बौद्धिक, कहीं तर्क एवं व्यावहारिकता से भी परे केवल भावविषय के वशीभूत हो कर शुद्धतया काल्पनिक, एक समझौते के रूप में। इस समाधान के पीछे कोई नैतिकता नहीं, समाज के नियमों के प्रति कोई आस्था नहीं, क्योंकि ये वे समाधान हैं, जो व्यक्ति के चारों ओर के समाज की ओर जीवन के चारों ओर फैले व्यक्ति की चहारदीवारी तोड़ कर ही नवीन नैतिकता, नई आस्था, नई मान्यता और नये नियमों को जन्म देना चाहते हैं।

इन्हीं कुछ समस्याओं और उनके बौद्धिक समाधान को लेकर मिश्र जी ने हिन्दी को सर्वप्रथम कुछ समस्या-नाटक दिए, जो अपने सर्कीर्ण अर्थ में स्त्री-गुरुष की समस्याओं-काम और विवाह तक ही सीमित रहे। राष्ट्रोद्धार, विश्व-प्रेम आदि के मूल में भी मिश्र जी ने काम-भावना को ही रखा है, जो परितृप्ति के अभाव में अपनी दमित वृत्ति को देश-मेवा आदि के रूप में अभिव्यक्त करती है और प्रायः इस प्रकार परितृप्ति के साधन जुटा लेती है। 'सन्यासी' का 'पूर्वीय संसार' का सप्पादक मुरलीधर इसी प्रकार का प्राणी है, जो अवसर पाकर किरणमयी का कामार्थ भग्न करने में भी सकोच नहीं करता, किन्तु विवाहिता होने के बावजूद उसके अंतर में मुरलीधर के प्रति आसक्ति का, मोह का अथ शेष बचा रहता है, संभवतः इसलिए कि वह चिरंतन नारी है और प्रत्येक पुरुष उसके लिए चिरंतन पुरुष।

मिश्र जी के समस्या-नाटक हैं—'सन्यासी' (१९३० ई०), 'राक्षस का मन्दिर' (१९३१ ई०), 'मुक्ति का रहस्य' (१९३२ ई०), 'राजयोग' (१९३३ ई०), 'सिन्दूर की होली' (१९३४ ई०) और 'आधी रात' (१९३४ ई०)।

'आधी रात' को छोड़ प्रायः सभी नाटक त्रिवर्ती हैं और इनमें इन्धन नाट्य-पद्धति का अनुसरण कर किसी भी अंक में वाह्यत कोई दृश्य-विभाजन नहीं रखा गया है, यद्यपि दृश्य-परिवर्तन की सूचना यत्र-तत्र अवश्य दे दी है। 'आधी रात' में केवल दो ही अंक हैं।

इन सभी नाटकों में सामान्यतः काम, प्रेम और विवाह अथवा आत्मिक सबंध की समस्या के अतिरिक्त सह-शिक्षा, राष्ट्रोद्धार, वैयक्तिक-मुक्ति आदि की समस्या को लेकर मिश्र जी ने सीधे व्यंग्य किए हैं। 'सन्यासी' में एक ओर सह-शिक्षा के दुष्परिणाम एवं ईर्ष्या-जन्म दुरमिस्त्रि का, तो दूसरी ओर आत्मिक प्रेम की नींव पर लड़े एशिया-प्रेम और उत्तरार्ध का चित्रण किया गया है। भालसी और प्रो० रामाशंकर तथा किरणमयी और बृद्ध प्रो० दीनानाथ के विवाह-संबन्ध पारस्परिक समझौते-भान हैं, जहाँ शारीरिक सुख का भोग तो है, किन्तु वह भी क्षणिक ही है। 'राक्षस का मन्दिर' के रामलाल और मुनीश्वर के जीवन के दो पक्ष हैं—काले भी, सजले भी, वे देवता भी हैं और राक्षस भी। नाटककार ने यो मुनीश्वर को ही मुख्य रूप से राक्षस माना और सिद्ध किया है, यद्यपि अन्त में उसका भी देवता जाण जाता है और वह अपनी प्रेमसी अशकरी के आगे आने पर मातृ-मन्दिर को छोड़ देता है, जिससे वह राक्षस का मन्दिर बनने से बच जाता है। इस नाटक की केन्द्र-विन्दु नायिका अशकरी एक साथ 'राम-लाल की धन-मम्पसि, मुनीश्वर की वासना और रघुनाथ (रामलाल का पुत्र) की कामल भावुकता, तीनों का भोग करती है।' " 'मुक्ति का रहस्य' की नायिका आशादेवी के चरित्र के द्वारा पश्चिम के मुक्त भोग का तिरस्कार कर एकपत्नित्व के भारतीय आदर्श का प्रतिपादन किया गया है। फलतः आशा उसे पतित बनाने वाले डाक्टर त्रिभुवननाथ की पत्नी बन जाती है और उसका देवता-प्रेमी उमाशंकर अपनी पत्नी से उत्पन्न पुत्र मनोहर की समता संजो कर अपनी मुक्ति का रहस्य प्राप्त कर लेता है। इसी के साथ आसन्न समाजवाद और स्वायत्त-संस्थाओं के चुनाव में गिहिकों के योगदान के दोषों की ओर भी नाटक में संकेत दिए गए हैं।

'राजयोग' सह-शिक्षा, बृह-विवाह, अनैतिक संबंध और नारी-विद्रोह की बहुमुखी समस्याओं पर आधारित है। नाटक के सभी पात्र विधीन-किसी आन्तरिक व्यथा से पीड़ित हैं और इसी प्रकार की व्यथा से पीड़ित नरेंद्र इन समस्याओं का निदान और समाधान प्रस्तुत करता है। इसमें राजा के अधिकार और अधिकारी की समस्या पर भी विचार किया गया है।

'सिन्दूर की होली' मिश्र जी के उपर्युक्त सभी नाटकों से कुछ पृथक् है—समस्या की दृष्टि से और नाट्य-पद्धति की दृष्टि से भी। नाट्य-पद्धति की दृष्टि से इसमें इन्धन की दृश्य-विहीन अक-प्रणाली को अपनाया गया है, तो उसका नायक मनोजशंकर भी इन्धन-कृत 'घोस्ट्स' के नायक ओस्वाल्ड की भांति मनोव्यथा से पीड़ित है।

पिता मुरारीलाल के पापों का दंड उसकी अमागी पुत्री चन्द्रकला को भुगतना पड़ता है—उन रत्नवीरों की विधवा बन कर, जिसे उसके पिता की साँझ-गाँठ में मारा गया है। इस नाटक में आधुनिक न्यायव्यवस्था के खोलेपन को भी उभार कर रखा गया है। मिश्र जी ने मनोरमा और चन्द्रकला के माध्यम से भारतीय वैषम्य के आदर्शों को उजागर किया है, जिसमें कामचलाऊ समझौता भी अन्त नारी के पतन का कारण बन सकता है।

'आशी रात' में पश्चिम की नारी-सम्प्रदाय और मुक्त भोग के विपरीत भारतीय नारी के आदर्श और अगले जन्म में सुधार की आशा को ही सर्वोपरि स्थान दिया गया है, किन्तु भारतीय विवाह को इसमें भी एक प्रकार का समझौता ही माना है, जिसमें पुरुष और स्त्री एक साथ तो रह सकते हैं, परन्तु एक-दूसरे के लिए अनोख रह कर। कुल मिलाकर यह एक सामान्य कृति है, जिसमें प्रेतात्मा-जैमि अधिमानवीर्य तत्त्वों का भी उपयोग किया गया है।

हिन्दी में लक्ष्मीनारायण मिश्र का बड़ी स्थान है, जो मगडों में नामा बरेरकर का। दोनों पर इमन की नाट्य-मंडति, वर्णविवेक आदि का प्रभाव है और दोनों ने रमनय की अवस्थानाओं को दृष्टि में रख कर नाटक लिखे। मिश्र जी की अपेक्षा बरेरकर के एकाग्रप्रवेशी नाटक अधिक परिष्कृत हैं, जबकि मिश्र जी के नाटकों में प्रत्यक्ष दृश्य-विभाजन न होने हुए भी अल्टी-अल्टी दृश्य बदलते हैं, जिनके लिए एक के बीच-बीच में वे (कोष्ठकों में) रमनयके देते चलते हैं। 'सम्पानो' में यह दोष अपनी चरम सीमा पर है। इसके विपरीत 'मिन्नूर की होली' में इन्तन-मंडति का पूर्णतः पालन हुआ है। तीन अरु के इस नाटक में कोई भी दृश्य नहीं है। वर्ण विवरण की दृष्टि से दोनों ने प्रमुख रूप से नारी-चरित्र के उम वज्र को लिया है, जिसमें वह तर्क, वाक्-प्रहार और हृत्प द्वारा पुरुष पर विजय प्राप्त करते, किन्तु अंत में एक काम-चलाऊ समझौते में बंध जाने का प्रभाव करती है। इस कामचलाऊ समझौते में उनका भारतीय दृष्टिकोण निहित है।

मिश्र जी और बरेरकर अपनी मंच-विषयक धारणाओं और नाट्य-विषयक उद्धारों के कारण विवाद के विषय रहे हैं। बरेरकर के संबंध में हम इसी अध्याय में अन्यत्र विस्तार से लिख चुके हैं। मिश्र जी ने अपने नाटकों की लंबी नूतिकाओं में शेक्सपियर, बर्नाडो शा, द्विजेन्द्र और प्रसाद जैसे मूर्धन्य नाटककारों को भी उजाहने और अपने आप 'अपना महात्मन लड़ा करने' की चेष्टा की है, "जो स्तुहीय नहीं कही जा सकती।

मिश्र जी पर इमन का बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है, जिससे प्रभावित होकर उनके दो नाटकों—'पिलसं आफ सोसाइटी' (सैम्पलेंड्स स्टोडर, १८७७ ई०) तथा 'ए डॉन्म हाउम' (एट बुकेजिम, १८७९ ई०) का क्रमशः 'समाज के स्तम्भ' (१९१८ ई०) और 'मुद्रिया का घर' (१९३२ ई०) नाम से अनुवाद किया है। उनके 'मिन्नूर की होली' के मनोजयंकर पर इमन के 'थोस्ट्स' (१८८१ ई०) ने ओल्बान्ज एल्विंग का प्रभाव स्पष्ट है। ओल्बान्ज अपने पिता के गुप्त रोग को उत्तराधिकार में पाने के कारण प्रायः सिपिन्-जलाह बना रहता है, तो मनोजयंकर अपने पिता के कथित 'आत्मघाती' होने के कारण अस्वस्थ-सा बना रहता है। इस प्रकार दोनों के मन पर प्रायः एक-सा ही भ्रम, उत्साहहीनता और अकर्मन्ता बनी रहती है।

भाषा पर मिश्र जी का पूरा अधिकार होने हुए भी वह कहीं-कहीं सदाय है। लिंग और व्याकरण की कृति के साथ अनिव्यक्ति भी अस्पष्ट अथवा वृष्टिपूर्ण है।

मिश्र जी के प्रायः सभी नाटक एकांकदृशीय होने, स्वयं के दृष्टिकार, गीतों की कमी तथा सर्वथा चर्हिपार, पात्र-स्था के परिमोदन, संकलन-त्रय के निर्वह, पात्रानुकूल, सरल और संयुक्त भाषा के उपयोग के कारण अनियेय हैं। कहीं-कहीं आगे दीर्घ संवाद अवसर घटकते हैं।

लगभग एक दशक के भीत के उपरान्त लक्ष्मीनारायण मिश्र ने समस्या-नाटकों की धारा से हट कर कुछ आंग्रेजिहासिक एवं ऐतिहासिक नाटक लिखे, जिनमें भारतीय इतिहास और संस्कृति के प्रति उनकी गहन जिज्ञासा

और आस्था, मौलिक एवं सतुलित विचारणा और तर्कसंगत धारणा के दर्शन होते हैं। इस काल के उनके नाटक हैं — 'गहध्वज' ( १९४६ ई० ), 'नरद की बीणा' ( १९४६ ई० ), 'वत्सराज' ( १९४० ई० ), 'दशरथमेघ' ( १९४० ई० ), 'वितस्ता की लहरें' ( १९४३ ई० ), 'चक्रव्यूह' ( १९४३ ई० ), 'वैजाली में वसन्त' ( १९४४ ई० ) आदि। इसके अतिरिक्त 'कवि भारतेन्दु' ( १९४५ ई० ), 'जगद्गुरु' ( १९४८ ई० ) तथा 'मृत्युञ्जय' ( १९४८ ई० ) जीवनीपरक तथा 'अपराजित' ( १९६० ई० ) मिश्र जी का पौराणिक नाटक है।

समस्या-नाटकों के विपरीत इन नाटकों की पात्र-संख्या कुछ अधिक प्रायः बारह-तेरह से लेकर बीस तक है। सवाद प्रायः छोटे और भावपूर्ण हैं, कहीं-कहीं पूर्णतः सरस एवं काव्यमय हो गये हैं। तर्क, व्यंग्य-विनोद और परिहास भी उनमें है। भावा प्रसाद की भाँति जटिल नहीं है, किन्तु नाटकोपयुक्त आवश्यक वक्तता और प्रवाह प्रसाद की भाँति ही है। अधिकांश नाटक विजयी हैं। नाटक विविध प्रकार के मंचों पर खेले जा सकते हैं, किन्तु उन्हें विश्वविद्यालयों में पाठ्य-पुस्तक के रूप में लगा कर 'पाठ्य' बना कर छोड़ दिया गया है। वह हिन्दी के नाटककार के साथ घोर विडम्बना है।

मिश्र जी ने पर्णान्न नाटकों के अतिरिक्त पौराणिक, ऐतिहासिक तथा सामाजिक विषयों पर कई सुन्दर एकांकी भी लिखे हैं। 'प्रलय के पक्ष पर' एकांकी-समूह के छ सामाजिक एकांकियों को छोड़ कर, जिनमें नारी-ममस्या, भूमि या परिवार की समस्याओं का चित्रण हुआ है, शेष सभी एकांकी पौराणिक या ऐतिहासिक हैं।

( १७ ) जगन्नाथप्रसाद 'मिलिन्द' ( १९०७ ई० — ) — कवि जगन्नाथप्रसाद 'मिलिन्द' ने एक सामाजिक और कई ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं। प्रसाद युग में उनका केवल एक ऐतिहासिक नाटक प्रकाशित हुआ — 'प्रताप-प्रतिभा' ( १९२९ ई० )। अपनी लोकप्रियता और अभिनेयता के कारण अब तक यह अनेक शिक्षा-संस्थाओं द्वारा मंचय्य किया जा चुका है। इस विजयी नाटक में इतिहास की अपेक्षा कल्पना का आधार अधिक लिया गया है। वस्तु-विन्यास सुगठित होते हुए भी कार्य-व्यापार की कमी है। अधिकांश घटनाओं की सूचना-मात्र दे दी गई है। सवाद साधारणतः रसानुसार हैं, यद्यपि भाषा में प्रादेशिकता का कुछ सम्मिश्रण पाया जाता है।

( १८ ) उदयशंकर भट्ट ( १८९८-१९६६ ई० ) — कवि, कथाकार, निबन्धकार एवं नाटककार उदयशंकर भट्ट को बचपन में अभिनय करने और रासलीला, नौटंकी, रामलीला आदि देखने के शौक और विभिन्न विषयों की खोज के लिए किए गये भ्रमणों से नाटक लिखने की प्रेरणा मिली।<sup>११</sup>

प्रसाद युग के नाटककारों में उदयशंकर भट्ट का एक विशेष स्थान है। उन्होंने इस युग में यद्यपि ऐतिहासिक और पौराणिक विषयों को लेकर ही नाटक लिखे, तथापि आगे चल कर उन्होंने कुछ सामाजिक नाटक भी लिखे। इनके अतिरिक्त भट्ट जी ने कुछ गीति-नाट्यों और एकांकी नाटकों की भी रचना की। इस युग के उनके नाटक हैं — 'विक्रमादित्य' ( १९२९ ई० ), 'भगर विजय' ( १९३२ ई० ), 'दाहर अथवा सिध-पतन' ( १९३३ ई० ), 'चिद्रोहिणी अवा' ( १९३५ ई० ) तथा 'कमला' ( १९३५ ई०, के० )। इनमें 'विक्रमादित्य' और 'दाहर अथवा सिध-पतन' ऐतिहासिक तथा 'कमला' सामाजिक नाटक है और शेष पौराणिक।

'विक्रमादित्य' भट्ट जी का प्रथम ऐतिहासिक नाटक है, जिसमें दो स्त्री और दस पुरुष-पात्र हैं। इसमें पाँच अंक हैं। भावा प्रसाद की भाँति प्रारंभ, येंजी हुई, रसानुकूल और काव्यपूर्ण है।

स्कन्दवतापर्षी नाटकों की भाँति चन्द्रलेखा और अनन्यमुद्रा पुरुषों के छत्र क्षेत्र में सामने आती हैं और चन्द्रलेखा अग्न में अपने प्राणेश्वर विक्रमादित्य की प्राणरक्षा करते हुए पति के शत्रु और अग्रज सोमेश्वर को घायल कर देती है, किन्तु इस अपराध में विक्रमादित्य द्वारा उसे मृत्युदण्ड दिया जाता है। नाटक में संस्कृत-पद्यों के अनुसार प्रस्तावना और दीर्घ स्वगत तथा पारसी-हिन्दी एवं प्रसाद के नाटकों की भाँति पद्य और गीतों का भी



बहुलता से प्रयोग किया गया है। वस्तुवादी सञ्ज्ञा के विचार से नाटक अभिनेय है, किन्तु सादे अथवा प्रतीक मंच पर इसे सरलता से खेला जा सकता है।

‘दाहर अथवा सिध-मठन’ में अधिकांशतः इतिहास-विविध घटनाओं का समावेश है, यद्यपि दाहर की रानी लाडो को नाटक से परे रख कर ऐतिहासिक तथ्यों की अवहेलना की गई है। “विक्रमादित्य” की भांति इसमें भी पाँच अंक हैं। ‘दाहर’ में लम्बे स्वगत, मध-मध-संवादो तथा गीतों की भरमार है। काल-ज्ञान के अभाव में दाहर के पात्रों के मुँह से कवि वेनी और भारतेन्दु के पद्य भी कहलाये गये हैं। भरतः के संवाद अधिक हैं, जिन्हें काट-छांट कर अलग किया जा सकता है। भाषा संस्कृत शब्दों से बोझिल है और भावामिव्यक्ति कहीं-कहीं बौद्धिक शब्द-जाल में उलझ-सो जाती है। वस्तु-मठन में आकस्मिकता एवं कार्य-व्यापार का अभाव है, फिर भी दृश्य-विधान सहज और संचोपयुक्त होने के कारण नाटक का अभिनय किया जा सकता है।

‘सगर-विजय’ भट्ट जी का प्रथम पौराणिक नाटक है, जिसमें बहि और बिसालाक्षी के मपत्नी-वैय और बहि के प्रतिशोध, श्रेय और घृणा का उत्तेजक चित्रण हुआ है। इस नाटक में भी स्वगत की भरमार है। अनेक दृश्य लम्बे स्वगत से ही प्रारम्भ होते हैं। गीतों की संख्या इसमें चार तक ही सीमित है। ये गीत दृश्य के आरम्भ या अन्त में दिए गये हैं। ‘सगर-विजय’ की भाषा संस्कृत-बहुल होते हुए भी भोजपूर्ण, सरल एवं रसानुकूल है। मंच पर शव-यात्रा और चिता-दाह जैसे अप्रयोजनीय दृश्यों को छोड़ शेष दृश्य-विधान सरल और बहुकक्षीय अथवा बहुचरितलीय मंच पर प्रस्तुत किए जाने योग्य है। इससे दृश्य-बहुलता की कठिनाई को विजित किया जा सकता है। यह कई बार खेला जा चुका है।

‘विश्वहिंसी अंबा’ (अथवा ‘अंबा’) में अंबा के जागृत नारीत्व और अन्ध प्रतिशोध की उग्रता प्रदर्शित की गई है। इसमें अंबा को लेकर चार स्त्री-यात्र और तेरह पुरुष-यात्र हैं। नाटक के अन्त में अंबा के लिए भीष्म के हृदय में जो पश्चात्ताप प्रदर्शित किया गया है, उसमें भीष्म का पौराणिक की अपेक्षा मानवीय चरित्र अधिक स्वामाधिक होकर उभरा है। नाटक दुःसात है। संवाद काफी सशक्त हैं। इसमें संस्कृत-नाटकों की भांति विद्वयक का भी उपयोग हुआ है।

नाटक में तीन अंक हैं। दृश्य-क्रम की सरलता, संवादों के शोज, प्रवाह और सजीवता आदि के कारण नाटक अभिनेय है। यह कई बार मंचस्थ हो चुका है।

‘कमला’ भट्ट जी का समस्या-प्रधान सामाजिक नाटक है, जिसमें डॉ० नरेन्द्र के अनुसार भट्ट जी के अन्य नाटकों की भांति ‘चिरन्तन नारीत्व का आख्यान’ किया गया है।<sup>1</sup> अनमेल विवाह के भार एवं संदेह से पीड़ित नाटक की नायिका कमला अन्ततः आत्महत्या कर लेती है। आत्महत्या का मूल कारण है — उसके पति देव-नारायण के ज्येष्ठ पुत्र यज्ञनारायण का पर-स्त्री से अनैतिक सम्बन्ध, जिससे उत्पन्न पुत्र शशिकुमार को अनायास से घर में लाकर कमला पति के संदेह एवं तिस्कार की पात्र बनती है। प्रसाद की भांति नाटक में आत्महत्या को अपना कर भट्ट जी ने शैक्षण्यमयी नाट्य-प्रभाव को स्वीकार किया है। नाटक के पात्रों की संख्या कम है और संवाद भी उनके अन्य नाटकों की अपेक्षा छोटे, चुस्त और प्रवाहपूर्ण हैं।

प्रसाद युग के अनन्तर भी भट्ट जी ने अनेक पूर्णाङ्क नाटक लिखे, जिनमें प्रमुख हैं — ‘अन्तहीन अन्त’ (१९३८ ई०), ‘श्रुतिदूत’ (पूर्वनाम ‘श्रुति-पथ’, १९४४ ई०), ‘शर-विजय’ (१९४८ ई०), ‘क्रान्तिकारी’ (१९५३ ई०), ‘नया समाज’ (१९५५ ई०) तथा ‘पार्वती’ (१९५८ ई०)। इनमें ‘अन्तहीन अन्त’, ‘नया समाज’ तथा ‘पार्वती’ सामाजिक, ‘श्रुतिदूत’ तथा ‘शर-विजय’ ऐतिहासिक तथा ‘क्रान्तिकारी’ राजनैतिक नाटक हैं।

विषय की दृष्टि से बहुदृश्यीय एकांकी ‘क्रान्तिकारी’ भट्ट जी की एक विशिष्ट नाट्य-कृति है, जिसका उपशीर्षक है— असहयोग और क्रान्ति, जिसका नेतृत्व करता है — दिवाकर, जो पुलिस अधिकारी मनोहर का सह-पाठी है। मनोहर की पत्नी वीणा दिवाकर के दल के आदेश पर अपने पति की हत्या कर देती है। वीणा के दल

द्वारा दिवाकर को दिया गया प्राणदण्ड वापस ले लिया जाता है । इस नाटक को पूर्णोद्भू नाटक की कोटि में रखा जाता है, यद्यपि उसे बृहत् एकाकी ही कहना अधिक उपयुक्त होगा । नाटक में पात्र-संख्या अधिक नहीं है । रंग-मंचके भी हैं । सवादो में व्यर्थ, नागदेवगध्य तथा वक्रता के दर्शन होते हैं ।

‘कमला’ तथा ‘क्रान्तिकारी’ को कई बार सफलता के साथ मंचस्थ किया जा चुका है ।<sup>114</sup>

भट्ट जी के नाटकों की अपेक्षा उनके भावनाट्य एवं गीति-नाट्य विषय चर्चा के विषय रहे हैं, जिनमें ‘वृद्धि-तत्त्व की अपेक्षा हृदय-तत्त्व की प्रधानता है ।’<sup>115</sup> इनमें वृत्त कम, रूप, यौवन, प्रेम और वासना, सामाजिक चेतना, विवेक और अहंकार के अन्तर्द्वन्द्वों का चित्रण अधिक है । ‘मत्स्यगंधा’ ( १९३७ ई० ) और ‘राधा’ ( १९४१ ई० ) भट्ट जी के ‘भाव-नाट्य’ कहे गये हैं तथा ‘विश्वामित्र’ ( १९३८ ई० ), ‘अशोकवन-वर्दिनी’ ( १९४९ ई० ), ‘सत तुलसीदास’ ( १९५९ ई० ), ‘गुरु द्रोण का अन्तर्निरीक्षण’ ( १९५९ ई० ), ‘अवधामा’ ( १९५९ ई० ) आदि उनके सुन्दर और मरस गीति-नाट्य हैं । रघुपि दोनों प्रकार के नाटकों के लिए गीति-तत्त्व, वैयक्तिकता और भावविवेक अनिवार्य हैं, तथापि रंग-दृष्टि से यदि दोनों में कोई विभाजक रेखा खींची जा सकती है, तो यही कि गीति-नाट्य में गीत और उनके शब्द ही प्रमुख हैं, तो भाव-नाट्य में भावामिनय प्रधान है और गीत गीत अर्थात् भावनाट्य के गीत नेपथ्य या पार्श्व में भागे आकर पात्रों के नृत्य एवं भूमाभिनय के लिए शाब्दिक आचार भर प्रस्तुत करते हैं । इस दृष्टि से ‘मत्स्यगंधा’ और ‘राधा’ को भी गीति-नाट्य की ही कोटि में रखना उचित होगा । इन नाटकों का काव्य लय-गति-यति-युक्त होने हुए भी भिन्न तुलान्त छन्दों में हैं, जो पार्श्व-संगीत के उपयुक्त नहीं हैं । इसमें कोई सन्देह नहीं कि ये सभी गीति-नाट्य भाषा-सौष्ठव, अर्थ-सौकर्य, भाव-गाम्भीर्य एवं रसात्मकता की दृष्टि से तो अम्यतम हैं ही, नाट्य-तत्त्व भी उनमें पर्याप्त मात्रा में है ।

हिन्दी रंगमंच पर गीति-नाटकों की परम्परा का अभी विकास नहीं हो सका है, यद्यपि भाव-नाट्य, जिन्हें नृत्य-नाट्य का एक अंग कहा जा सकता है, उसके लिए कोई अनजान वस्तु नहीं रहे । रंग-दृष्टि से भाव-नाट्य और नृत्य-नाट्य में कोई अन्तर नहीं है, क्योंकि भावों की सहज और सर्वोत्कृष्ट अभिव्यक्ति नृत्य के माध्यम से ही सम्भव है ।

( १९ ) हरिकृष्ण ‘प्रेमी’ ( १९०८ ई०... ) — प्रसाद युग के अधिकांश नाटककारों की भांति हरिकृष्ण ‘प्रेमी’ भी कवि रहे हैं । युग के तकालो, देशोद्धार के स्वप्न की पूर्ति में उठने वाले अवरोधों और अर्थ-मंच के उन्हें कवि के कल्पनाक्षेत्र से उठा कर नाटक के अधिक ठोस एवं क्रान्तिकारी भूमि पर ला उतारा । उन्होंने अपने नाटकों की सामग्री राजपूत एवं भुगल-इतिहास से चुनकर अपने स्वप्न को साकार किया । प्रत्येक नाटक में चारण-चारणी, गुरु या फकीर के रूप में देश की एकता, स्वतन्त्रता एवं उद्धार के लिए वे अलख जगते धूमते हुए देखे जा सकते हैं । लेकिन इसके पहले कि तत्कालीन विदेशी घामन के विरुद्ध देशोद्धार के स्वर को आचरण के भीतर से बुलन्द करने के लिए वे माध्यम की खोज करें, उन्होंने सीधे एक काल्पनिक कथा को लेकर गांधी की अहिंसा, प्रेम और सत्य के सिद्धान्तों की गीति-नाट्य के रूप में प्रस्तुत किया और यह गीति-नाट्य या — ‘वर्ण-विहान’ ( १९३० ई० ) । प्रसाद के ‘करुणालय’ और मैथिलीशरण गुप्त के ‘अनघ’ के बाद ‘स्वर्ण-विहान’ प्रसाद युग का तीमरा गीति-नाट्य है, जिसमें कवि की शृंगार-भावना के पट के साथ देशात्मबोध की साधना को सामाजिक जीवन के भीतर चरितार्थ किया गया है । कविता कही-कही अत्यन्त रसपूर्ण, मधुर और मर्मस्पर्शी बन पड़ी है, परन्तु नाट्य-तत्त्व पूर्णतः विकसित नहीं हो सका है ।

इस युग में लिखे गये ‘प्रेमी’ के अन्य नाटक हैं—‘रक्षा-वधन’ ( १९३४ ई० ), ‘पाताल-विजय’ ( १९३६ ई० ), ‘शिवा-भाषणा’ ( १९३७ ई० ) और ‘प्रतिशोध’ ( १९३७ ई० ) । इनमें ‘पाताल-विजय’ पौराणिक और शेष सभी ऐतिहासिक नाटक हैं ।

ऐतिहासिक नाटकों में भी 'प्रेमी' ने माँचीवादी राष्ट्रीय आदर्श — हिन्दू-मुस्लिम-एकता, देशोद्धार और आत्मोत्थर्ग की भावनाओं को भूत किया है। भारतेन्दु और प्रसाद की हिन्दू राष्ट्रीयता 'प्रेमी' में मध्य-युग की हिन्दू-मुस्लिम-एकता के आचरण में उपस्थित हुई है। 'प्रेमी' ने इतिहास के साथ जनश्रुतियों और लोक-गीतों के आधार पर अपने नाटकों की कथा का गठन किया है, जिसमें उनका निजी अध्ययन और कल्पना भी समाहित है। यथासंभव ऐतिहासिक मर्यादा और सत्य को रखा की गई है। 'रसा-बन्धन' 'प्रेमी' का अत्यन्त लोकप्रिय नाटक है, जिसके अब तक २६ संस्करण निकल चुके हैं। इस पर हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग से मानसिंह पुरस्कार भी प्राप्त हो चुका है। कर्मवती का हुमायूँ की धर्म-निरपेक्षता, सहिष्णुता, विद्याल-हृदयता और शक्ति पर अटूट विश्वास हिन्दू और मुसलमानों को राखी के पवित्र प्रेम-सूत्र में बाँध देता है। ऐश्वर्य की यही स्थापना 'रसा-बन्धन' का मूल उद्देश्य है।

'प्रेमी' का यह नाटक संस्कृत के प्रभाव से मुक्त आधुनिक शैली का नाटक है। इसमें प्रयुक्त स्वगन-भावणों की संख्या अत्यल्प है, जिसका उपयोग चारित्रिक विशेषताओं की अभिव्यक्ति के लिए किया गया है। कार्य-व्यापार विपुल मात्रा में है। पात्रों में ५ स्त्रियाँ और १६ पुरुष हैं। संवादों में पात्रानुसार भाषा का प्रयोग किया गया है। कवि होने के कारण नाटक में गीतों की बहुलता है। कई दृश्य तो गीतों से ही प्रारम्भ होते हैं। घनदास के माध्यम से हास्य का भी सृजन किया गया है।

'रसाबन्धन' जिसकी है और इसका दृश्य-विधान मंचानुकूल होने के कारण परदो, दृश्यावली (सीनरी) तथा अन्य आवश्यक मंचीय उपकरणों का उपयोग कर उसे सरलता से खेला जा सकता है। नाटक का अन्त अत्यन्त प्रभावोत्पादक और मर्मस्पर्शी है।

'शिवा-साधना' 'प्रेमी' का पचासी ऐतिहासिक नाटक है। शिवाजी और औरंगजेब के संघर्ष से सम्बन्धित यह नाटक कई बार मंचस्थ किया जा चुका है। सन् १९५२ तक उसके पाँच संस्करण प्रकाशित हो चुके थे। इसमें 'रसा-बन्धन' की ही भाँति स्वगत कम है और कार्य-व्यापार तीव्र, किन्तु पात्रों की संख्या बहुत अधिक है। इसमें ९ स्त्रियाँ और ३४ पुरुष हैं। नाटक के कई दृश्य गीतों से ही प्रारम्भ होते हैं। नाटक काफी लम्बा है और दृश्य-विधान वृद्धिपूर्ण है। चतुर्थ अंक का पंचम दृश्य सूच्य सामग्री से भरा पड़ा है। नाटक की कथा कई नगरों की घटनाओं से सम्बन्धित है, अतः इसे बहुकक्षीय अथवा बहुघरातलीय मंच पर 'स्पाट लाइट' की सहायता से अभिनीत किया जा सकता है।

'प्रतिघोष' छत्रसाल और औरंगजेब के संघर्ष से सम्बन्धित है। इस नाटक का दृश्य-विधान सरल है, स्वगत और पात्र-संख्या कम है, अतः इसे सरलता से सादे या रंगे परदो पर खेला जा सकता है।

'पाताल-विजय' 'प्रेमी' का प्रथम पौराणिक नाटक है। यह महाकाव्य उपाख्यान पर आधारित है।

'प्रेमी' जी के नाटक अपने वृत्त, संक्षिप्त, सरल, मर्मस्पर्शी और व्यञ्जनपूर्ण संवादों के लिए प्रसिद्ध हैं। इससे नाटक की अभिनेयता और प्रभविष्णुता बढ़ जाती है।

'प्रेमी' जी की लेखनी आधुनिक युग में भी अविधात गति से चलती रही। इस युग में भी उन्होंने डेढ़ दर्जन से अधिक नाटकों तथा एकांकीयों की रचना की। कालक्रमानुसार उनके नाटक हैं — 'स्वप्नभ्रम' (१९४० ई०), 'आहुति' (१९४० ई०), 'छाया' (१९४१ ई०), 'बंधन' (१९४१ ई०), 'मित्र' (१९४८ ई०), 'विपणन' (१९४९ ई०), 'उद्धार' (१९४९ ई०), 'अपय' (१९४१ ई०), 'प्रकाश-स्तम्भ' (१९४४ ई०), 'कीर्ति-स्तम्भ' (१९४५ ई०), 'शतरंज के खिलाड़ी' (१९४५ ई०), 'बेड़ अरब' (१९४७ ई०), 'ममता' (१९४८ ई०), 'विदा' (१९४८ ई०), 'संरक्षक' (१९४८ ई०), 'संवत् प्रवर्तन' (१९४९ ई०), 'साँपों की सृष्टि' (१९४९ ई०), 'आन का मान' (१९६२ ई०) तथा 'अमर-आन' (१९६४ ई०)।

इनमें 'छाया', 'बघन' तथा 'डिड अरब' सप्तस्था-प्रधान नाटक हैं और शेष सभी नाटक ऐतिहासिक हैं। ऐतिहासिक नाटकों की भाषा परिगणित, प्रवाहपूर्ण एवं ओजपूर्ण है, किन्तु कहीं-कहीं विचित्र तथा भावोच्छात से बोझिल है। सवादो में वावेदध्य, ओज, काव्यत्व एवं अलंकारिकता, चुस्ती, व्यंग्य तथा विनोद का पुट है। ये नाटक प्रायः तीन अंक के हैं, किन्तु प्रत्येक में कई-कई दृश्य रहते हैं।

'प्रेमी' जी के एकांकी प्रायः सामाजिक, राजनैतिक तथा ऐतिहासिक विषयों को लेकर लिखे गये हैं, जिनमें 'राजनीति, समाज-नीति और मानवता' से सम्बन्धित कुछ 'सघर्षों के चित्र' उड़े गये हैं।<sup>११</sup> 'प्रेमी' जी के कुछ एकांकी सफलतापूर्वक खेले जा चुके हैं।<sup>१२</sup> 'मदिर एकांकी-संग्रह' के अन्तर्गत उन्होंने सेवा, मातृ, राष्ट्र, मान, ध्याय, वाणी तथा गृह के सात पृथक्-पृथक् मन्दिर खड़े किये हैं। 'प्रेम अघा है', 'रूपशिला' तथा 'यह मेरी जन्मभूमि' 'प्रेमी' जी के सुन्दर एकांकी हैं।

(२०) सियारामसरण गुप्त (१८९५-१९६३ ई०) — सियारामसरण गुप्त मुख्यतः कवि हैं, अतः उन्होंने अपने अग्रज मैथिलीसरण गुप्त के 'अनघ' की नाट्य-शैली का अनुसरण कर 'उन्मुक्त' नामक गीति-नाट्य की रचना की। इनमें स्वल्प-परिवर्तन के साथ ही दृश्य-परिवर्तन होता है और रग-संकेत भी दिये गये हैं। गीति-नाट्य सामान्यतः अच्छा बत पड़ा है। यह अभिनेय है।

इस गीति-नाट्य के अतिरिक्त गुप्त जी ने एक गद्य-नाटक भी लिखा है — 'पुण्य पर्व' (१९३३ ई०)। इसमें बोधिसत्त्व सुतसोम और नरवासक ब्रह्मचर्य के माध्यम से क्रमशः सत् और असत् दार्शनिकों का सघर्ष चित्रित किया गया है। भाषा मत्कृतनिष्ठता और तत्त्व-निरूपण की अधिकता के कारण बुरा एवं बोझिल बन गई है। लेखक का नाट्य-क्षेत्र में यह प्रयोग सफल नहीं कहा जा सकता।

(२१) सुमित्रानन्दन पंत (जन्म १९०० ई०) — प्रसाध युग के अनेक कवियों की भांति सुमित्रानन्दन पंत ने भी नाट्य-क्षेत्र में अपना कौशल दिखाने के लिए 'ज्योत्स्ना' (१९३३ ई०) नामक नाट्यरूपक की रचना की। इसमें वे एक साथ कवि और दार्शनिक के रूप में प्रकट हुए हैं और पाँच अंकों के इस रूपक में उन्होंने अपनी नवीन समाज-व्यवस्था की कल्पना को रूप प्रदान किया है। इसकी दृश्य-परिचर्या अत्यन्त सहज, सूक्ष्म और संप्राण है, जिसे गणिका, प्रतीक-यज्ञा, प्रतीकात्मक वेश-भूषा, रंगरीपन और आधुनिक हृदि-संकेतों के साथ बड़े प्रभावपूर्ण ढंग से प्रदर्शित किया जा सकता है। कवि होने के नाते इसमें पवन, छाया, ताराओं, क्षीगुर, जुगनू आदि के गीत माधुर्य और स्वप्निल आनन्द का विस्तार करते हैं, तो दूसरी ओर प्रलय-गीत की भयकरता हमारी स्नायुओं को जकड़ लेती है। विभिन्न राग-रागिणियों के समन्वित उपयोग से विविध रसों को मुखरित किया जा सकता है।

प्रसाद की 'कामना' की शृंखला में 'ज्योत्स्ना' एक मनोरम, भावपूर्ण और विचारोत्तेजक रूपक है। इसके अतिरिक्त पंत ने 'सौवर्ण' तथा 'स्वल्प और सत्य' नामक दो काव्य-रूपक भी लिखे हैं।

(२२) चन्द्रगुप्त विशालकार (जन्म १९०६ ई०) — ऐतिहासिक नाटककारों की परम्परा में चन्द्रगुप्त विशालकार का अपना स्थान है। उनके नाटकों में भारतीय संस्कृति के चित्रों के अतिरिक्त जीवन की रंगीनियों के चित्र भी प्रचुरता से मिलते हैं। विशालकार ने ऐतिहासिक नाटकों के अतिरिक्त पौराणिक एवं सामाजिक नाटक भी लिखे हैं। आलोच्य युग में उन्होंने केवल दो नाटक लिखे — 'अशोक' (१९३५ ई०) और 'रेवा' (१९३८ ई०)।

'अशोक' पाँच अंकों का एक बड़ा नाटक है, जिसमें चार स्त्रियाँ और दस पुरुष पात्र हैं। इस नाटक की यह विशेषता है कि प्रत्येक अंक में सात-सात दृश्य हैं। सभी अंकों में बराबर दृश्य रखने की माधना के कारण ही नाटक में कुछ निरर्थक दृश्य आ गये हैं — यथा चौथे अंक के कुछ दृश्य, तथापि अन्यत्र दृश्य-विधान बहुत प्रभावोपादक बन पड़ा है।

लेखक स्वयं इसे 'पाठ्य नाटक' मान कर इस बात से संतुष्ट हैं कि इस नाटक की लगभग २७ वर्षों में एक लाख प्रतियाँ विक्रि हुई हैं।<sup>१३</sup> वह उस पाठ्य-नाटक को सफल रचना मानता है, जिसका पाठक मानसिक माहात्म्य कर सके,<sup>१४</sup> किन्तु यह नाटक पाठ्य-नाटक होने के साथ ही अपने सरल दृश्य-विधान, सरल, मधुमत् और अर्थपूर्ण संवाद, पात्रों की कमी आदि के कारण सादे या रंगे परदे पर, प्रतीक मंच-उपकरणों के साथ, खेला जा सकता है। इसके लिये निरर्थक दृश्यों, लम्बे स्वगत और भाषणों को कम करना आवश्यक होगा।

'रेवा' में असादीप की राजकुमारी रेवा और नन्दोज के गजकुमार यशोवर्मा द्वारा दो विरोधी सत्त्वतियों के प्रचार-प्रसार का सघर्ष चित्रित है।

विद्यालकार के नाटकों में दृश्य के भीतर दृश्य दिखाने की, पश्चात्तत्वन (फ्लैश बैक) की व्यवस्था रहती है। पर्याप्त रंग-सकेत देकर रंगमंचीय ज्ञान का अच्छा परिचय दिया गया है। भाषा में उर्दू शब्दों के प्रयोग से बहु बेमेल बन गई है।

(२३) **सेठ गोविन्ददास** (१८९६-१९७ ई०) - साहित्य और राजनीति में एक-ही गति चलने वाले, राष्ट्र-भाषा हिन्दी के प्रबल समर्थक, प्रतिभा-सम्पन्न नाटककार सेठ गोविन्ददास वैभव और विलास की गोद में खेल कर भी हिन्दी और अंग्रेजी-साहित्य के अध्ययन के फलस्वरूप नाटक-रचना की ओर प्रवृत्त हुए और सन् १९१७ में उन्होंने प्रथम नाटक 'विश्वप्रेम' लिखा, जो बाद में खेला भी गया।<sup>१५</sup> बचपन में देखी गई रामलीला तथा देश-प्रेम के पुरस्कार-स्वरूप प्राप्त जेल जीवन ने भी सेठ जी को नाट्य-विषयक अध्ययन करने एवं नाटक लिखने की प्रेरणा प्रदान की।

सन् १९३० के सत्याग्रह आन्दोलन में सेठ जी जेल गये और वहाँ उन्होंने 'कर्त्तव्य', 'प्रकाश' और 'मबरम्' नामक तीन नाटक लिखे।<sup>१६</sup> सन् १९३२ में बुन. जेल होने पर सेठ जी ने 'हर्ष', 'कुलीनता', 'विश्वासघात' और 'स्वर्ण' नामक चार नाटक लिखे।<sup>१७</sup> 'विक्रम' भी इसी दूसरी जेल-यात्रा (नागपुर) के मध्य लिखा गया। सन् १९३३ में तीसरी बार जन्दी होने पर एक वर्ष के भीतर चार नाटक लिखे—'दलित-कुलुम्', 'बड़ा पापी कौन?', 'सिद्धान्त', 'स्वातन्त्र्य' और 'ईर्ष्या'।<sup>१८</sup> इसके अतिरिक्त सेठ जी ने गीति-नाटक 'स्नेह या स्वर्ग', १९४६ ई०), एकाकी तथा एकपात्रीय नाटक भी लिखे हैं। इस प्रकार सेठ जी कालक्रम से नाटककार के रूप में प्रतिष्ठित हो गये, यद्यपि उन्होंने उपन्यास, आत्म-कथा, जीवनी, कविता, यात्रा-संस्मरण, निबन्ध आदि की भी रचना की है।

सेठ जी ने भारत तथा पश्चिम के नाट्याचार्यों एवं आधुनिक नाटककारों के विचारों का अच्छा अध्ययन किया था। फलतः उन्होंने अपनी नाट्य-कृतियों में भारतीय रस-सिद्धान्त और सुखात-भावना तथा पश्चिमी नाटक-कारों में शेक्सपियर के सघर्ष-तत्त्व और जीवन के व्यापक चित्रण, हृष्यन की बोद्धिकता और विस्तृत रंग-सकेत ओतीज के दम के स्वगत आ आत्मकथन तथा स्ट्रुडबर्ग की स्वप्न चित्रण शैली का समन्वय किया है। उन्होंने यद्यपि 'बड़ा पापी कौन?', 'दुल बयों', 'हिंसा या अहिंसा', 'प्रेम या पाप', 'सिंहलद्वीप' आदि नाटकों में इन्तन की एकाक-दुरयीय पद्धति को अपनाया है, किन्तु उनके अधिकांश नाटक शेक्सपियर की बहुदुरयीय पद्धति पर लिखे गये हैं। सेठ जी ने पूर्णांग नाटकों में सामान्यतः सकलन-त्रय के सिद्धान्त की उपेक्षा की है।

सेठ जी नाटककार ही नहीं, नाट्याचार्य भी थे। उन्होंने अपनी नाटक-सम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यताओं को अपने ग्रन्थ 'नाट्य-कला मीमांसा' द्वारा प्रतिपादन किया है। उज्जैन के दिव्य विश्वविद्यालय में उन्होंने नाटक तथा रंगमंच पर चार सारगर्भित भाषण दिये थे, जो पुस्तकाकार रूप में प्रकाशित हो चुके हैं।

सन् १९५६ में गोविन्ददास हीरक जयन्ती समारोह समिति द्वारा नई दिल्ली में सेठ जी के बहुमुखी व्यक्तित्व एवं कृतित्व का सम्मान करने के लिए, सेठ जी की हीरक जयन्ती के अवसर पर, उनका सार्वजनिक अभिनन्दन किया था और इस अवसर पर उन्हें (सेठ) गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रन्थ भी भेंट किया गया था। १९५५ पृष्ठ के इस

विशद ग्रंथ में उनके बहुमुखी कृतित्व और विशेषकर उनके नाट्य-साहित्य का मूल्यांकन करते हुए नाट्य-सिद्धांत और हिन्दी नाट्य-साहित्य तथा कुछ अन्य भारतीय भाषाओं के नाट्य-साहित्य का भी विवेचन किया गया है ।

सेठ गोविन्ददास प्रसाद युग के एक ऐसे सशक्त और प्रौढ़ नाटककार थे, जिन्होंने इस युग के उत्तरार्द्ध में नाट्य-लेखन प्रारम्भ किया जो गमस्त आधुनिक युग को भी परिव्याप्त कर लिया । उन्होंने पूर्णतः एकान्त की मिला कर सौ से अधिक नाटक लिखे हैं । उनका अधिकांश कृतित्व आधुनिक युग की देन है, अतः यहाँ केवल उनकी उन्हीं रचनाओं का उल्लेख किया जायगा, जो प्रसाद युग में प्रकाशित हुई अथवा लिखी गईं । इस युग के उनके प्रमुख प्रकाशित नाटक हैं-‘हर्ष’ (१९३५ ई०), ‘प्रकाश’ (१९३५ ई०), ‘कर्त्तव्य पूर्वार्द्ध’ (१९३५ ई०) और ‘कर्त्तव्य उत्तरार्द्ध’ (१९३५ ई०) ।

‘हर्ष’ सेठ जी का ऐतिहासिक नाटक है । घटनाओं को घातस्थ, किन्तु स्वाभाविक एवं सुगठित रूप में उपरिष्ठ करने के लिये युगवर्मानुसृत भौतिक परिवर्तन करने में सेठ जी कुशल हैं, जिससे ऐतिहासिकता एवं नाट्य-धर्म, दोनों की रक्षा हुई है । नाटककार ने इतिहास के अनुसार हर्ष को अविवाहित और उसकी पुत्री जयमाला को उसकी पालित कन्या बनाया है, किन्तु उसकी विधवा बहन राज्यधी का राज्याभिषेक कराकर उसे साम्राज्ञी-पद पर प्रतिष्ठित कर सामाजिक हानियों को नष्ट करने का उपाय और कथा-मोदक में अभिवृद्धि की है । इसी प्रकार शिव, सूर्य और बुद्ध के सह-पूजन तथा सर्वस्व-दान के प्रसंग क्रमशः कान्यकुब्ज और प्रयाग से सम्बन्धित न दिखाए जा कर केवल प्रयाग से ही, नाटकीय सौकर्य के लिए, सम्बद्ध कर दिये गये हैं । इस प्रकार के परिवर्तन कहीं भी अटपटे नहीं लगते ‘हर्ष’ के द्वारा सेठ जी ने विविध घर्षों, भाषाओं और समाज-व्यवस्थाओं की परस्पर-सहिष्णुता एवं सह-अस्तित्व को युद्धावरोध के लिए आवश्यक्त बताया है ।<sup>१०१</sup> प्रसाद की ‘राज्यधी’ की अपेक्षा ‘हर्ष’ एक प्रौढ़ कृति है । उसी के समान इसमें चार अंक हैं । नाटक में शेरसपियर की भाँति अनेक दुश्मनों की योजना की गई है, किन्तु पात्र-संख्या कम है । कुल चार स्त्रियाँ और ९ पुरुष पात्र हैं । सवालों की भाषा संस्कृत-निष्ठ होकर भी दुर्लभ नहीं है । वे सरस, सरल और प्रवाह-युक्त हैं । यह एक सुन्दर अभिनेय नाटक है,<sup>१०२</sup> जिसमें विस्तृत रंग-संकेत दिये गये हैं । नाटक का अंत सम्भावित अग्निदाह के पूर्व कर रंगमंचीय सुविधा का पूरा ध्यान रखा गया है । ‘हर्ष’ अभिनीत हो चुका है । मद्रास में यह तीन-चार दिन खेला गया और किसी कोष के निमित्त १६०००) रु० एकत्र किये गये ।<sup>१०३</sup>

‘प्रकाश’ एक ‘सामाजिक-राजनीतिक नाटक’ होते हुए भी मूलतः समस्या-प्रधान नाटक है, जो काफी दीर्घ-काव्य है । इस नाटक में समाज में प्रचलित भेद-भाव तथा सामाजिक कुरीतियों को दूर करने के लिए कानून बनाने की अपेक्षा उनके विरुद्ध जनमत तैयार करने, संपत्ति के समस्त विभाजन की अगह न्यायपूर्ण बँटवारे, साम्यवाद की जगह गाँधीवाद और सर्वोदय द्वारा देश की समस्याओं के समाधान में नाटककार द्वारा विश्वास प्रकट किया गया है । नाटक में अनेक सामाजिक-राजनीतिक समस्याओं के प्रति सेठ जी ‘आग्रही ही अधिक हैं,’ किसी एक मूल ‘समस्या की प्रस्तुति के प्रति सतर्क कम’ ।<sup>१०४</sup>

‘प्रकाश’ के पात्रों में स्त्री-प्राज्ञों की संख्या सात है, जिससे किसी भी अव्यावसायिक संस्था को इसे प्रस्तुत करने में कठिनाई उपस्थित हो सकती है । इसका ‘दि लीग आफ यूथ’ की भाँति इसमें आधुनिक सम्यता और राजनीति के बाहरी दिखावे, छल-छद्म और असतोष को व्यक्त किया गया है । प्राचीन यूनानी नाटक के ढंग पर उपक्रम (प्रोलोग) और उपसंहार (एपीलोग) की पद्धति पर इस नाटक का अन्त एक प्रतीक घटना द्वारा किया गया है, जिसमें चीनी के दारतनी की दुकान में साँठ के घुसने और पकड़े जाने का उल्लेख कर प्रकारान्तर से नायक प्रकाश के पकड़े जाने का संकेत किया गया है ।

नाटक में कोई पद्य नहीं है । भाषा सुव्यंस्कृत और सुलसी हुई है, किन्तु अँग्रेजी शब्दों के अधिक प्रयोग खट-

कने वाले हैं । इस नाटक का अभिनय हो चुका है ।<sup>१०५</sup>

‘कर्तव्य’ पौराणिक नाटक है, जो दो भागों में है । उसके पूर्वाह्न और उत्तराह्न दोनों में पाँच-पाँच अंक हैं । प्रथम में २५ दृश्य हैं, जबकि उत्तराह्न में २३ दृश्य । पूर्वाह्न में विविध क्षेत्रों में राम के और उत्तरार्ध में कृष्ण के अपने-अपने कर्तव्यों का चित्रण किया गया है । दोनों महापुरुषों के प्रायः सम्पूर्ण जीवन को अत्यन्त संक्षिप्त, किन्तु सुगठित रूप में रखने का प्रयास किया गया है, जिसके कारण नाटक घटना-बहुल हो गया है । राम और कृष्ण की लौकिक परिस्थितियों में रस कर उन्हें मानवीय भावनाओं से आन्दोलित होते और अन्त में उनका मरण भी दिखलाया गया है । इसमें प्राचीन कवियों के गीत रखे गये हैं । द्रुपदाशो की अपेक्षा सूच्य सामग्री का अधिक उपयोग किया गया है, जिससे काव्य-व्यापार की हानि हुई है । यह बहुदृश्यीय नाटक है, किन्तु अभिनेय है । ‘हर्ष’ और ‘प्रकाश’ की भाँति यह भी अभिनीत हो चुका है ।<sup>१०६</sup>

प्रसाद युग में सेठ जी ने जिन अन्य नाटकों की रचना की, उनमें ‘नवरत्न’ (१९३० ई०) प्रतीकात्मक, ‘कुलीनता’ (१९३२ ई०, ले०) तथा ‘विश्वासघात’ (१९३२ ई०) ऐतिहासिक, ‘विकास’ (१९३२ ई०, ले०) दार्शनिक, ‘दलित कुमुद’ (१९३३ ई०, ले०), ‘बड़ा पापी कौन’ (१९३३ ई०, ले०) तथा ‘ईश्वर’ (१९३३ ई० ले०) सामाजिक तथा सिद्धांत-स्वातंत्र्य’ (१९३३ ई०) राजनैतिक नाटक है ।

‘नवरत्न’ में भारतीय रस-सिद्धान्त से प्रेरणा लेकर नव (अथवा दस ?) रसों को पात्रों के रूप में प्रस्तुत किया गया है । वीररस, वदसेन, क्लान्दित, मधु, अद्भुतचन्द्र तथा भीम क्रमशः वीर, रौद्र, वीभत्स, वात्सल्य, अद्भुत तथा भयानक रस के प्रतीक पुरुष-पात्र हैं तथा प्रेमलता, कल्या, लीला तथा शांता क्रमशः भृंगार, कल्या, हास्य तथा शान्त रसों की प्रतीक स्त्री-पात्र हैं । प्रत्येक पात्र अपने पीछापीछी रस के अनुसार कार्य करता है । नाटक में गौधी-वादी-विचार-धारा के अनुसार युद्ध पर अहिंसात्मक सत्याग्रह की विजय का प्रदर्शन किया गया है । पात्र-संख्या अधिक न होने के कारण इस नाटक को रसानुकूल रंग के परिधान के साथ खेला जा सकता है ।

‘कुलीनता’ में महाभारत के इस आदर्श को चरितार्थ किया गया है—‘देवायतं कुले जन्म समापतं तु पौरुषम्’ । जन्म से गोंड यदुराय सर्वश्रेष्ठ धनुर्धर, असिधारी तथा छुरिका-युद्धवीर होने पर भी अस्पृश्य तथा राष्ट्र-सेवा के लिये अयोग्य समझा जाकर राज्य से निर्वासित कर दिया जाता है, किन्तु अन्ततः अपने पुरुषार्थ से त्रिपुरी राज्य का शासक बनकर राजगोष्ठ बश का प्रवर्तन करता है । सेठ जी ने कुलीनता की कसौटी जन्म को नहीं, कर्म को माना है । इस नाटक के आधार पर सेठ जी द्वारा सञ्चालित आदर्श फिल्म कम्पनी, बम्बई ने ‘पुष्पाधार’ (१९३४ ई०) नामक चलचित्र बनाया था,<sup>१०७</sup> जिसका निर्देशन धिरगाँव (झाँसी) के कवि एवं नाटककार मुंशी अजमेरी ने किया था । बम्बई टाकीज की प्रसिद्ध अभिनेत्री लीला चिटनिस ने सर्वप्रथम इसी चित्र के माध्यम से रजतपट पर प्रवेश किया था ।<sup>१०८</sup> यह नाटक रंगमंच की अपेक्षा रजतपट के ही अधिक उपयुक्त है, फिर भी, केवल दो स्त्री तथा छः पुरुष पात्र होने के कारण मंच पर भी प्रस्तुत किया जा सकता है ।

‘विकास’ सेठ जी का स्वप्न-नाटक है, जिसे स्वयं नाटककार ने ‘नाटक’ न कह कर ‘एक नाटकीय संवाद’ कहा है । नाटककार का विश्वास है कि ‘पश्चिम रंगमंचों के सदृश’ भारत में रंगमंच बन जाने के उपरान्त ‘विकास’ मेटारलिक के ‘ग्लू वर्ड’ की भाँति ही मंच पर सफलतापूर्वक खेला जा सकता है।<sup>१०९</sup> संवादों में परिवर्तन के उपरान्त इसका चलचित्र भी बनाया जा सकता है ।<sup>११०</sup> स्वप्न में एक युवक उठ कर आकाश और एक युवती पृथ्वी बन जाती है और इस प्रश्न पर दोनों में चर्चा छिड़ जाती है कि सृष्टि विकास के पथ पर आ रही है या चक्रवर्त घूम कर पतन की ओर । आकाश सृष्टि के विकास का और पृथ्वी उसके पतन का पक्ष-समर्थन करती है । इस पक्ष-समर्थन के मध्य आकाश द्वारा राजकुमार सिद्धार्थ (गौतम बुद्ध) से लेकर सम्राट् अशोक, महात्मा ईसा, सम्राट् कान्स्टेन्टाइन, सत लूथर, प्रथम विश्व महायुद्ध तथा महात्मा गाँधी तक की कथा कही और प्रदर्शित की गई है । दोनों अपने-अपने मत पर

अडे रह कर सृष्टि के उत्थान-पतन को एक अनिवार्य नियति-चक्र मानते हैं। सवाद के मध्य वर्णित कथा-प्रसंगों को चलचित्रों द्वारा ही दिखाया जा सकता है। कुछ विधेय तैयारी के साथ परिकामी अवधायक मंच पर भी इसे नाटक रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है।

इस नाटक में किसी अंक या दृश्य-विधान का संकेत नहीं है। वास्तवः अधिक से अधिक इसे एकाकदृशीय नाटक कहा जा सकता है, किन्तु दृश्य के आंतरिक गठन को देखने से यह प्रत्यक्ष है कि इसमें अनेक कथाओं की पृष्ठ-भूमि तथा सवाद द्वारा विविध दृश्यों की योजना की गई है और मंच पर अव्यंकार और प्रकाश द्वारा भी नये-नये दृश्यों की अवतारणा की गई है।

'दलित कुसुम' में बाल-विवाह और वैधव्य तथा उसके दुष्परिणामों को बाल-विधवा कुसुम के चरित्र द्वारा उभारा गया है। महत, बाल-सखा कुंज, रसिकलाल सभी उसका सतीत्व नष्ट करने की चेष्टा करते हैं, जिससे पीड़ित होकर वह आत्मघात करने चलती है, किन्तु पुलिस द्वारा पकड़ ली जाती है। उस पर अभियोग चलता है, किन्तु अपनी दर्द-भरी कहानी कहते-कहते न्यायालय में ही उसके प्राण-पखेड़ उड़ जाते हैं। 'कूलीनता' की नाति इस नाटक का भी इसी नाम से चलचित्र बन चुका है, जिसका निर्माण सेठ जी की आदर्श फिल्म कम्पनी ने ही किया था।

'बड़ा पापी कौन ?' चार अंकों का सामाजिक नाटक है, जिसमें दो पात्रियों त्रिलोकीनाथ और रमाकान्त के विरोधी चरित्रों का प्रदर्शन कर यह प्रश्न उठाया गया है कि इन दोनों में बड़ा पापी कौन है ? त्रिलोकीनाथ मध्य और वैद्यनाथानी है, किन्तु उसकी आर्थिक दसा गिर चुकी है। रमाकान्त अब सम्पन्न, किन्तु चरित्र-घण्ट और दोहरे व्यक्तित्व का आधामी है, जो येन-कैन-प्रकारेण अपने प्रतिद्वन्द्वी त्रिलोकीनाथ को अपने मार्ग से हटाता, सती नारियों को पंचघण्ट करता और अपनी मिल के मजदूरों का शोषण करता है किन्तु स्कूल, अस्पताल आदि खोल तथा चुनाव जीत कर सामाजिक सम्मान भी प्राप्त करता है। लेखक ने त्रिलोकीनाथ की अपेक्षा रमाकान्त को अधिक बड़ा पापी मान कर पूँजीवाद की बढ़ती हुई शक्ति और उसके दुष्प्रभाव की ओर संकेत तो किया है, किन्तु उसे स्वयं के बीच उपस्थित कर समस्या को वह जीवन्त रूप में नहीं प्रस्तुत कर सका है।

'ईर्ष्या' में ईर्ष्या के कारण एक सुखी परिवार के सम्पूर्ण सुख का गण्ट होना प्रदर्शित किया गया है। यह एक सामान्य कोटि का नाटक है।

'सिद्धान्त-स्वातन्त्र्य' एक राजनैतिक नाटक है, जिसमें केवल दो अंक हैं। डॉ० विनय कुमार ने इसे 'सामाजिक-राजनैतिक समस्या नाटक' माना है,<sup>113</sup> किन्तु वस्तुतः इसमें किसी सामाजिक समस्या को गहराई से नहीं छूआ गया है। प्रथम अंक में १९०५ के बंग-भंग आन्दोलन और दूसरे में १९३० के सत्याग्रह-आन्दोलन की पृष्ठभूमि में तीन पीढ़ियों की कथा कही गई है। त्रिभुवनदास मुबक के रूप में स्वयं बंग-भंग आन्दोलन में भाग लेता है और सिद्धान्त-स्वातन्त्र्य के आधार पर अपने पिता राजा अतुर्मुंजदास को अपने आगे धुका लेता है, किन्तु २५ वर्ष बाद स्वयं 'सर' की उपाधि से अलंकृत हो और युक्तप्रान्त के गृह-सदस्य बन कर इसी सिद्धान्त-स्वातन्त्र्य के आधार पर अपने पुत्र मनोहरदास को घर से निष्कासित कर देता है। मनोहरदास को फिकेटिंग में पुलिस की गोली लग जाती है और उसकी मृत्यु अतुर्मुंजदास तथा त्रिभुवनदास, दोनों को पुनर्विचार करने के लिये बाध्य कर देती है। दादा फिर शुरु कर गंधीवादी बन जाता है, किन्तु पिता अपनी जगह अडिग रह कर सिद्धान्त-स्वातन्त्र्य की बात ही बघारता रह जाता है।

यह एक सुन्दर अभिनेय नाटक है, जिसमें मुख्य कथा को ही मंच पर घटित होते दिखाया गया है। सेठ जी ने प्रासंगिक कथा को मुख्य सामग्री के रूप में प्रस्तुत कर नाटक की रमणीय प्रस्तुति मुकर बना दी है। इस नाटक में स्वान-एव-कालगत अस्तिवित न होकर केवल कार्य-व्यय के सहारे वस्तु-गठन किया गया है। इसमें एक स्त्री और पाँच



पुरुष पात्र हैं ।

आधुनिक युग में रचित सेठ जी के प्रमुख नाटक हैं - 'सेवापथ' (१९४० ई०), 'हिंसा या अहिंसा' (१९४२ ई०), 'संश्लिष्ट' (१९४२ ई०), 'त्याग या प्रह्व' (१९४३ ई०), 'सतोष कहीं' (१९४५ ई०), 'कर्ण' (१९४६ ई०), 'दुस कयो' (१९४६ ई०), 'पाकिस्तान नाटक' (१९४६ ई०), 'प्रेम या पाव' (१९४६ ई०), 'गरीबी या अमीरी' (१९४७ ई०), 'सेरसाह', 'राम से गाँधी' (पूर्वादि एवं उत्तरादि, १९४९ ई०), 'सुस किसमे ?' (१९४९ ई०), 'भूदान-यज्ञ' (१९४४ ई०), 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र' (१९४५ ई०), 'महाप्रभु बल्लभाचार्य' (१९४७ ई०), 'मिश्र से गृहस्थ और गृहस्थ से मिश्र' (१९४७ ई०), 'असोक' (१९४७ ई०), 'महात्मा गाँधी', (१९४९ ई०) 'विजय-वेलि' (१९६३ ई०) आदि ।

सेठ जी ने एकाकी नाटक भी बहुत बड़ी संख्या में लिखे हैं, किन्तु वे अपने एक-पात्रीय नाटकों के लिये विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । 'प्रलय और सृष्टि', 'अलबेला', 'शाप और वर', 'सच्चा जीवन' तथा 'पददर्शन' उनके एकपात्री एकाकी नाटक हैं । 'सच्चा जीवन' संस्कृत भाषा की 'क्या कहा ?' पद्धति पर आधारित है । उसे छोड़कर शेष एकपात्रियों में एक ही पात्र आदि से अन्त तक बोलता है और उनके साथ एक दूसरा पात्र, भले ही वह चेतन प्राणी हो या अचेतन, मूक बने रह कर, प्रधान पात्र के लिये आलम्बन या उद्दीपन का काम देता है । इसमें 'शाप और वर' को छोड़ कर अन्य किसी भी एकपात्री नाटक में संदिलिप्त कथानक नहीं है ।

(२४) उपेन्द्रनाथ 'अश्क' (जन्म १९१० ई०) : उपेन्द्रनाथ 'अश्क' भी प्रसाद युग की उपज है, जो प्रारम्भ में उसकी नियमित धारा में बह कर धीमी उसकी उस प्रतिधारा में जा पहुँचे, जिसका नयन लक्ष्मीनारायण मिश्र ने समस्या-नाटक लिखकर किया था । 'अश्क' को बचपन में देखी हुई रामलीला और रंगमंचीय नाटकों तथा समय-समय पर उनके की गई भूमिकाओं ने अपनी ओर आकृष्ट किया और वे आगा ह्यू, रावेस्पाम तथा द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों से लेकर इन्सन, मेटार्लिक, प्रोस्टले, गाल्सवर्दी, हिंटरबर्ग, चेल्स, ओनील, आदि के अध्ययन में डूब गये । भारत में पश्चिमी ढंग के समस्या-नाटकों के प्रसार और अभ्यावसायिक रंगमंच के उपयुक्त छोटे नाटकों की युगीन माँग ने उनकी लेखनी को नाटक की ओर मोड़ दिया और यह एक ऐसा मोड़ था, जो उनकी प्रथम पत्नी शीला के निधन के उपरांत रिक्त जीवन को भरने के लिये आवश्यक था ।<sup>14</sup> 'अश्क' का यह मत रहा है कि 'रंगमंच को स्फूर्ति प्रदान करने' के लिये 'सुगमता से खेले जा' सकने योग्य 'नाटक अधिक संख्या में' लिखे जाने चाहिए ।<sup>15</sup>

उनके प्रथम ऐतिहासिक नाटक 'जय-पराजय' (१९३७ ई० या पूर्व) में 'बेताब' और 'प्रसाद' के अनुकरण पर संस्कृत नाट्यशास्त्र के नियमों का कुछ दूर तक पालन किया गया है और उनके प्रथम सामाजिक नाटक 'स्वर्ग की झलक' (१९३८ ई०, ले०) में 'प्रेम' और विवाह की समस्या को भारतीय दृष्टिकोण से अंकित किया गया है । संकलन-त्रय के पाश्चात्य सिद्धांत के अनुसार इसमें केवल एक दिन के बारह घण्टों की घटनाओं का चित्रण है, जो नाट्य-शिल्प की दृष्टि से एक सुन्दर प्रयोग है ।

'अश्क' ने अपने नाट्य-लेखन तथा नाट्य-शिल्प-सम्बन्धी विचारों तथा अनुभूतियों को अपने निबन्धों-ई नाटक कैसे लिखता हूँ तथा 'नोटों की से पृथ्वी धिपेटते तक' में व्यक्त किया है । उन्होंने पूर्णरूप नाटकों के अतिरिक्त एकाकी, कविता, कहानी और उपन्यास भी लिखे हैं ।

प्रसाद युग में लिखे उनके नाटक हैं - 'जय-पराजय' (१९३७ ई०) तथा 'स्वर्ग की झलक' (१९३८ ई०, ले०) ।

'जय-पराजय' में युवराज चंड की ऐतिहासिक कथा कही गई है, जिसमें रणमल की बहन हंसा, जिसका विवाह पहले चंड के साथ होने वाला था, उसके पिता लक्ष्मणसिंह राघव से ब्याह करके चंड की विमाता बन जाती है । इसमें हंसा का अन्तर्द्वन्द्व बड़े सुन्दर ढंग से व्यक्त किया गया है । पाँच अंकों में विभाजित इस चौर रस-भ्रमण नाटक

में प्रारम्भ और अन्त में गीत रख कर क्रमशः मयलाचरण और भरतवाक्य के उद्देश्य की सिद्धि की गई है। रसाश्रित होते हुए भी इसमें फनागम का अभाव है। यह पंचांगी नाटक बहुदृश्यीय है, जिसे चित्रित या सादे परदो पर, कुछ सजिप्त करके, खेला जा सकता है।

‘स्वर्ग की झलक’ का नायक विष्णु रघु अपने मित्रों की सिखिता पत्नियों के कृत्रिम, दिलावटी और बोझिल स्वर्ग को देख कर अपनी कम पढ़ी साक्षी रसा से विवाह कर लेता है, जिसे कभी वह गले में पड़ा ‘चक्की का पाट’ समझा करता था। इसका मूल स्वयं है—आधुनिकाएँ बाहरी आत्म-प्रदर्शन की मूल का परित्याग कर घर की ओर लौटे, घर के धोवें को सँभालें और इस प्रकार पति के जीवन-समर्पण की सच्ची श्रमिणी बनें।

‘अरक’ के इस ‘अन्ध नाटक’ में चार अंक हैं, जो काल-सकलन के मूल से परस्पर दृढ़ता से आबद्ध हैं। इसमें गा आदि नाटककारों की भक्ति विस्तृत रंग-संकेत भी दिये गये हैं। नाटक में पात्र अधिक हैं। केवल स्त्री-पात्रों की सङ्ख्या ही सात है, जिनके कारण अल्प साधन वाले अध्यावसायिक रंगमंच पर उसका अभिनय कठिन है। हाँ, साधन-सम्पन्न संस्थाओं द्वारा इसे मञ्चित किया जा सकता है।

‘अरक’ के अन्य नाटक आधुनिक युग की देन हैं, जिनमें प्रमुख हैं—‘छठा बेटा’ (१९४० ई०), ‘कूँद’, ‘उठान’ तथा ‘बादि मार्ग’ (१९४० ई०), ‘पेंतरे’ (१९४२ ई०), ‘अलग-अलग रास्ते’ (१९४४ ई०) तथा ‘अजो दीदी’ (१९४६ ई०)। इनमें ‘छठा बेटा’, ‘अलग-अलग रास्ते’ तथा ‘अजो दीदी’ अभिनीत हो चुके हैं।

‘छठा बेटा’ अरक जी का एकादृश्यीय नाटक है, जिसमें एक ही अंक और एक ही दृश्यबन्ध है। इसकी कथा मरण और अवकाश-प्राप्त वसतलाल के अपने पाँच बेटों द्वारा तिरस्कृत होने पर अन्ततः उसके छठे बेटे दयाल चन्द की छापासूत्रि के पितृ-सेवा के आवासान पर आधारित है। दयालचन्द बचपन में ही घर से भाग गया था। इस नाटक का इलाहाबाद विश्वविद्यालय के थ्योटर हॉस्टल में सन् १९४१ में प्रदर्शन हो चुका है।

तीन दृश्यों के एक-दृश्यबन्धीय नाटक ‘अलग-अलग रास्ते’ में दो बहनों—रानी और राज के असफल दाम्पत्य जीवन के परस्पर-विरोधी कटु अनुभवों की कथा कही गई है। इसमें विवाह-सत्या को ‘अंधेरे में तीर मारने के बराबर’ कहा गया है। यह नाटक नीटा (नार्थ इंडियन थियेट्रिकल एसोसिएशन), प्रयाग द्वारा १८ दिसम्बर, १९४३ को पैलेम थियेटर के रंगमंच पर मञ्चस्थ किया गया था। सन् १९४४ में कानपुर की नाट्य-संस्था चेतना ने भी इसे दो बार खेला।

‘अजो दीदी’ एक दृश्य-बन्ध का द्विअङ्की नाटक है, जिसकी नायिका अजो दीदी अर्थात् अजली अपने नाना के अलोचशील यत्रवत् नियमों से प्रभावित होने के कारण अपने पति और बच्चों को भी उन्हीं में दृढ़ता से बाँध कर रखना चाहती है, किन्तु अजो का भाई शीघ्र उसके घर आकर चलती हुई गाड़ी में ‘ब्रेक’ लगा देता है। अजो के मरने के बाद उसकी पुत्र-वधू शोमी अजो के नियमों पर गाड़ी चलाना प्रारम्भ कर देती है। बीस वर्ष बाद शीघ्र फिर इस घर में आकर उसके यत्रवत् जीवन के जादू की भय करती है। यह नाटक बंबई (१९४४ ई०), कानपुर (१९४४ ई०) आदि कई नगरों में खेला जा चुका है। बम्बई में सेंट जेवियर्स और कानपुर में लटिल थियेटर ने इसे मञ्चस्थ किया।

‘कूँद’ और ‘उठान’ भी एक दृश्यबन्ध पर खेले जा सकने योग्य सुन्दर नाटक हैं।

‘अरक’ जी ने तीन दर्जन से अधिक एकाङ्की लिखे हैं, जिनमें अधिकांश लाहौर, बम्बई, दिल्ली, इलाहाबाद आदि देश के अनेक नगरों में खेले जा चुके हैं। स्वयं नाटककार ने अपने एकाङ्कियों का एकाङ्की प्रदर्शन राजस्ഥान, मध्य प्रदेश, उत्तर प्रदेश, बिहार, पंजाब आदि राज्यों के विभिन्न नगरों में किया है।<sup>111</sup> इस प्रकार का एक प्रदर्शन (‘पर्दा उठाओ पर्दा गिराओ’) का स्वयं नाटककार द्वारा सभिनय, वाणी के उत्तार-चढ़ाव के साथ, वाचन) एक बार इन पक्तियों के लेखक को कानपुर में देखने को मिला है। वास्तव में, इस प्रकार के एकपात्रीय अभिनय में

‘अर्क’ को कमाल हा मिल है । दिसम्बर, १९५१ (अथवा १९५२ ई०) में जब पृथ्वीराज कपूर अपने विरेटर के साथ इलाहाबाद आये, तो ‘अर्क’ ने इस एकांकी का प्रदर्शन कर उन्हें और उनके कलाकारों को सिलखिला कर हंसने के लिये विवश कर दिया ।<sup>१०</sup>

‘अर्क’ न केवल नाटककार है, बल्कि कृशल अभिनेता और निर्देशक भी है ।

अन्य नाटककार-प्रमाद युग के अन्य नाटककारों ने जहाँ सामाजिक दूषणों एवं कुरीतियों को लेकर ध्वंग्य-विनोदपूर्ण कृतियाँ दी हैं, वही कुछ नाटककारों ने ऐतिहासिक, पौराणिक अथवा कल्पित नामों के अन्तर्गत, एकता एवं राष्ट्रीय चेतना को जगाने का बीड़ा भी उठाया है, यद्यपि उनकी सभी कृतियों में प्रमाद का गामोर्ध्व, नाट्य-सौष्ठव एवं सत्कार उपलब्ध नहीं हैं । इन नाटककारों के अधिकांश नाटक रंगोपयोगी न होकर पाठ्य हैं, अतः उनका रंगमंचीय मूल्यांकन बाधनीय न होगा । इस युग के अन्य नाटककारों में बदरीनाथ भट्ट, चतुरसेन शास्त्री, बन्धराज भट्टारी, परिपूर्णानन्द वर्मा, लक्ष्मीनारायण बाजपेयी, कृष्णकुमार मुखोपाध्याय, ‘कुमार हृदय’, कैलाशनाथ भट्टनायर, श्यामकांत पाठक, द्वारकाप्रसाद सौर्य, भगवतीप्रसाद पाथरी, भगवतीप्रसाद बाजपेयी और सत्येन्द्र उल्लेखनीय हैं ।

### (५) हिन्दी और अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच : तुलनात्मक स्थिति, आदान-प्रदान, योगदान और एकसूत्रता

बंगाल युग में हिन्दी नाट्य-विधान पारसी-गुजराती नाट्य-विधान से प्रभावित हुआ, किन्तु प्रसाद युग नये प्रयोगों का युग था । यद्यपि गुजराती रंगमंच के व्यावसायिक नाटकों की नाट्य-पद्धति प्रायः वही बनी रही, किन्तु यहाँ व्यावसायिक रंगमंच के विकास के साथ इन्मन की नाट्य-पद्धति का अनुसरण प्रारम्भ हो गया । इन्मन, शा, गाल्सवर्दी, मोलियर आदि पश्चिमी नाटककारों ने इस युग में गुजराती के अतिरिक्त हिन्दी, मराठी और बंगला सभी भाषाओं को कुछ न कुछ अंशों में प्रभावित किया । बंगला में रवीन्द्र ने अपनी एक नई प्रतीक नाट्य-पद्धति को जन्म दिया, जिसमें तत्त्व-निरूपण के लिए कुछ प्रतीकों का सहारा लिया गया है । तत्त्व-चिन्तन के साथ जगह-जगह काव्य का समावेश भी हुआ है । हिन्दी में प्रसाद और गुजराती में कन्हैयालाल माणिकलाल भुषी ने भी अपने विचारों और आदर्शों का उद्घाटन करने के लिये काव्यात्मकता का सहारा तो लिया है, किन्तु रवीन्द्र की भाँति प्रतीकों का नहीं । प्रसाद का ‘कामना’ नाटक इस पर्यवेक्षण का अपवाद है । मराठी ने यद्यपि इन्मन और मोलियर के प्रभाव को इस युग के पूर्वार्द्ध में ग्रहण किया, तथापि गुजराती, हिन्दी और बंगला में उनका प्रभाव युग के उत्तरार्द्ध में ही स्वीकृत हो सका । इन भाषाओं के व्यावसायिक रंगमंच प्रायः पुराने ढर्रे के ही नाटक चले रहे ।

रंग-अभियांत्रिकी की दृष्टि से मराठी, गुजराती और बंगला के रंगमंचों ने तेजी से कदम आगे बढ़ाये और इनमें बंगला रंगमंच समस्त परिक्रामी और शकट मंचों के प्रयोग के कारण प्रायः सभी से आगे रहा । इसके विपरीत हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच तो साधनहीन ही बना रहा, उसका व्यावसायिक रंगमंच भी परिक्रामी रंगमंच के प्रयोग के बावजूद पतन की ओर उन्मुख हो चला । प्रसाद युग के अन्त तक हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच पतनोन्मुख होकर क्षीण हो चला । हिन्दी रंगमंच के इतिहास में यह एक दुःखद दुर्घटना है, किन्तु यह दुर्घटना सवाक चित्रपट के अम्युदय के साथ गुजराती और मराठी रंगमंचों पर भी घटित हुई । बंगला का व्यावसायिक रंगमंच भी कुछ समय के लिये हतप्रभ हुआ, किन्तु सभी भाषाओं के रंगमंच अपनी स्थिति को सुदृढ़ कर आधुनिक युग में पुनः जाग उठे । यद्यपि हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच ने भी करवट बदली, किन्तु वह मुख्यतः कड़कती को ही केन्द्र बना कर उत्तरी भारत में सीमित होकर रह गया । दक्षिण भारत, विशेषकर बम्बई से उसके पैर उखड़ गये ।

हिन्दी, गुजराती और मराठी रंगमंचों के क्षेत्र में परस्पर आदान-प्रदान तीन रूपों में देखने को मिलता है— (१) एक भाषा के कलाकारों का दूसरी भाषा के रंगमंच पर अभिनय करना, (२) एक भाषा के रंगमंच द्वारा दूसरी भाषा के नाटक खेलना, तथा (३) एक भाषा के नाटककार द्वारा दूसरी भाषा के नाटक लिखना और उसे तीसरी भाषा के रंगमंच पर खिलवाना।

### बहुभाषी कलाकार

दिल्ली के मास्टर निसार ने गुजराती और हिन्दी. दोनों ही भाषाओं के रंगमंच पर काम किया है। हिन्दी की न्यू अलवर्ट (१९१० से १९१३ ई० तक), एलेक्जेंड्रा थियेट्रिकल क० (१९१५ से १९१७ ई० तक), अल्फ्रेड (१९१७ ई० से १९२१ ई० तक) और न्यू अल्फ्रेड (१९२१ से १९२७ ई० तक) में उन्होंने अनेक स्त्री-मुख्य भूमिकाएँ कीं।<sup>१०</sup> इसी बीच गुजराती के आर्यनैतिक नाटक समाज द्वारा अभिनीत मणिलाल 'पागल'-श्रुत 'ससार-लीला' (१९२० ई०) में भी मा० निसार ने अभिनेत्री की भूमिका की।<sup>११</sup>

बालीवाला थियेट्रिया की क०-अभिनेत्री एवं नायिका मुन्नीबाई ने आर्यनैतिक नाटक समाज के गुजराती नाटकों—'थापना थाप' (१९२५ ई०), 'ससार-लीला' (१९२५-२६ ई०), 'एक अबला' (१९२७ ई०) आदि नाटकों में प्रमुख भूमिकाएँ करके यश उपाजित किया।

आर्यनैतिक नाटक समाज और देशी नाटक समाज के गुजराती-भाषी कलाकारों में कमरा: मु० अम्बाश शर्मा का 'सती मंजरी' (१९२१ ई०) और 'पागल' का 'सती-प्रभाव' (१९२४ ई०) हिन्दी में अभिनीत किये। इसी प्रकार सन् १९१७ के बाद गोविन्दराव टेंबे की शिवराज मंगीत मण्डली ने हिन्दी के नाटक खेलने प्रारम्भ किये।<sup>१२</sup> इस मण्डली के लिये गुजराती नाटककार 'पागल' ने गुद मच्छिन्द्रनाथ की रहस्य-कथा को लेकर 'सिद्ध-ससार' नामक नाटक लिखा, जो सन् १९१८ में खेला गया। यह गुजराती नाटककार बाघजी आचाराराम भोसा के 'त्रिपाराज' का हिन्दी-रूपांतर है।<sup>१३</sup> इसी नाटक के आधार पर बी० शांतिराम ने प्रभात फिल्म क० के ध्वज के अंतर्गत 'माया मच्छिन्द्र' नामक हिन्दी चलचित्र बनाया था।

गुजराती और मराठी कलाकारों तथा नाटककारों का यह हिन्दी-श्रेम और उनकी हिन्दी रंगमंच की सेवा सर्वत्र स्मरणीय रहेगी।

मराठी कलाकारों का इसी युग में गुजराती रंगमंच पर प्रवेश प्रारम्भ हुआ और उन्होंने अनेक गुजराती नाटकों में मण्डलना के साथ भूमिकाएँ कीं। देशी नाटक समाज में आज भी अनेक मराठी कलाकार काम करते हैं।

चन्द्रबदन मेहता के 'अन्धों' नाटक में सरला बनर्जी नामक एक बंगाली अभिनेत्री ने स्त्री-भूमिका की थी।

### बहुभाषी नाटककार

गुजराती नाटककार प्रमलाल दयाराम द्विवेदी ने अनेक गुजराती नाटकों एवं फिल्मों के संवाद अथवा सिने-नाटक लिखने के अतिरिक्त हिन्दी में भी 'अहल्याबाई', 'तुलसीदास', 'आयना', 'विक्रमादित्य', 'शरजती आँखें', 'माँ-बाप की लाज', 'देवर', 'मृदुस्वी' आदि अनेक चित्रों के सिने-नाटक लिखे हैं। मु० अम्बाश के हिन्दी नाटक 'सती मंजरी' तथा 'पागल' के 'सती-प्रभाव' और 'सिद्ध ससार' का ऊपर उल्लेख हो ही चुका है।

### देशी रंगमंच

देशी रंगमंच द्वारा बंगला रंगमंच की स्थापना और उसकी सेवा में योगदान देने के दृष्टांत तो मिलते हैं, किन्तु बंगला रंगमंच द्वारा हिन्दी रंगमंच की सेवा का कोई दृष्टांत उपलब्ध नहीं होता। हाँ, बंगाली कलाकारों

का कुछ हद तक हिन्दी रंगमंच को सहयोग सदैव प्राप्त रहा है। इस दिशा में हिन्दी के भादन थियेटर्स द्वारा सन् १९२१ में बंगाली थियेट्रिकल कं० की स्थापना और कुछ बंगला नाटकों के उपस्थापन का कार्य सराहनीय है। इस कम्पनी द्वारा आगा 'हृथ' के हिन्दी नाटक के बंगला-रूपान्तर 'अपराधी के ?' (अनु० सत्येन दे), क्षीरोद- 'आलमगीर' और 'रघुवीर', द्विजेन्द्र- 'चन्द्रगुप्त' और क्षीरोद- 'रत्नेश्वरेश मंदिर' नाटक खेले गये और सन् १९२३ में यह बन्द हो गई।

### नाटकों का लेन-देन

नाटक-क्षेत्र में यद्यपि हिन्दी और समीक्ष्य भारतीय भाषाओं में परस्पर आदान-प्रदान अथवा एकपक्षीय योगदान हुआ है, तथापि सभी समीक्ष्य भाषाओं में बंगला के नाटककारों—माइकेल मधुसूदन दत्त, गिरिशचन्द्र घोष, मनमोहन गोस्वामी, द्विजेन्द्रलाल राय, क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद और रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाटक सर्वाधिक मात्रा में हिन्दी में अनुवादित हुए।

माइकेल के 'कृष्णकुमारी' (१८६० ई०) और 'सामिष्ठा' (१८५९ ई०) का हिन्दी में अनुवाद क्रमशः रूपनारायण पाण्डेय ने सन् १९२० ई० में 'कृष्णकुमारी' और रामलोचन शर्मा 'कटक' ने 'कसौटी' (१९२६ ई०) के नाम से किया।

गिरिश के 'प्रफूल' (१८८९ ई०) और 'बुद्धदेवचरित्र' (१८८७ ई०) का रूपनारायण पाण्डेय ने क्रमशः 'प्रफूल' (१९१७ ई०) और 'बुद्धचरित्र' (१९२४ ई०), 'शान्ति कि शान्ति' (१९०८ ई०) और 'बलिदान' (१९०५ ई०) का रामचन्द्र वर्मा ने क्रमशः 'बैद्यय कठोर दण्ड है या शान्ति ?' (१९१८ ई०) और 'बलिदान' (१९२० ई०) तथा 'गृहलक्ष्मी' (१९१२ ई०) का बामुदेव मिश्र ने 'गृहलक्ष्मी' (१९२३ ई०) के नाम से ही अनुवाद किया। इसके अतिरिक्त रूपनारायण पाण्डेय ने गिरिश के अन्य दो नाटकों के अनुवाद 'मल्लिकार्जुन' (१९२१ ई०) और 'पतिव्रता' (१९२८ ई०) के नाम से किये।

मनमोहन गोस्वामी के 'पृथ्वीराज' (१९०५ ई०) का रूपनारायण पाण्डेय ने उसी नाम से अनुवाद सन् १९१८ ई० में किया।

द्विजेन्द्र के नाटकों के हिन्दी अनुवाद रूपनारायण पाण्डेय, रामचन्द्र वर्मा, शिवरामदास गुप्त, सूर्यनारायण दीक्षित एवं शिवनारायण शुक्ल, गिरिधर शर्मा, मुंशी अजमेरी आदि कई हिन्दी-लेखकों ने किये। रूपनारायण पाण्डेय ने उनके 'दुर्गादास' (१९०६ ई०), 'पर-पारे' (१९१२ ई०), 'शाहजहाँ' (१९०९ ई०), 'ताराबाई' (१९०३ ई०), 'भीष्म' (१९१३ ई०), 'सीता' (१९०८ ई०), 'नूरजहाँ' (१९०८ ई०), 'बंगनारी' (१९१६ ई०), 'पाषाणी' (१९०० ई०), 'प्रतापसिंह' (१९०५ ई०), 'पुनर्जन्म' (१९११ ई०) और 'चन्द्रगुप्त' (१९११ ई०) का क्रमशः 'दुर्गादास' (१९१६ ई०), 'उस पार' (१९१७ ई०), 'शाहजहाँ' (१९१७ ई०), 'ताराबाई' (१९१८ ई०), 'भीष्म' (१९१८ ई०), 'सीता' (१९१८ ई०), 'नूरजहाँ' (१९१९ ई०), 'भारत-रमणी' (१९१९ ई०), 'पाषाणी' (१९२० ई०), 'राणा प्रतापसिंह', 'भूम के बर घूम' (१९५४ ई०, ५० स०) और 'चन्द्रगुप्त' (१९५७ ई०, ५० स०) के नाम से अनुवाद किया। इसके अतिरिक्त उन्होंने द्विजेन्द्र के एक प्रहसन का 'मूर्खमंडली' (१९१८ ई०) नाम से अनुवाद प्रस्तुत किया। द्विजेन्द्र- 'मेवाड-पतन' (१९०८ ई०), 'सिंहल-विजय' (१९१५ ई०) और 'प्रताप सिंह' के रामचन्द्र वर्मा-कृत क्रमिक अनुवाद हैं— 'मेवाड-पतन' (१९१७ ई०), 'सिंहल-विजय' (१९२० ई०) और 'राणा प्रतापसिंह' (१९२१ ई०)।

नाटककार शिवरामदास गुप्त ने द्विजेन्द्र के एक नाटक का अनुवाद 'भेरी आवाज' (१९२८ ई०) नाम से किया। सूर्यनारायण दीक्षित एवं शिवनारायण शुक्ल ने 'चन्द्रगुप्त' (१९१८ ई०), गिरिधर शर्मा ने 'भीष्म-प्रतिज्ञा' और मुंशी अजमेरी ने 'मुहाराब-स्तम' (१९२५ ई०) नाटक अनुवादित किया। इसके अतिरिक्त द्वारिकानाथ मेन

ने 'दुर्गादाम' का मन् १९२९ ई० में अनुवाद किया।

श्रीरोदप्रसाद विद्याविनोद के 'सप्तम प्रथिमा' ( १९०२ ई० ), 'धौग्रह' ( १९१२ ई० ), 'चांदवीबी' ( १९०७ ई० ) और 'अयोध' ( १९०८ ई० ) में से प्रथम का अनुवाद वजनन्दन सहाय ( १९०६ ई० ) ने, दूसरे और चौथे का क्रमशः 'सौग्रह' ( १९१८ ई० ) और 'सम्राट् अयोध' ( १९३९ ई० ) के नाम से रूपनारायण पांडेय ने और तीसरे का रामचन्द्र वर्मा ( १९२० ई० ) ने प्रस्तुत किया।

प्रसाद युग में रवीन्द्रनाथ ठाकुर के भी कई नाटकों के हिन्दी अनुवाद किये गये। रवीन्द्र के 'चित्रागदा' ( १८९२ ई० ) के इस काल से दो अनुवाद हुए—एक तो किसी अज्ञात अनुवादक द्वारा १९१९ ई० में और दूसरा गिरिधर शर्मा द्वारा मन् १९२४ ई० में। रूपनारायण पांडेय ने उनके 'अचलायतन' ( १९१२ ई० ) और 'राजा और रानी' ( १८८९ ई० ) के अनुवाद क्रमशः 'अचलायतन' ( १९२४ ई० ) और 'राजा-रानी' ( १९३३ ई० ) के नाम से प्रस्तुत किये। मुरारीदास अधवाल का अनुवाद 'राजारानी' १९२६ ई० में इससे पूर्व ही निकल चुका था। रवीन्द्र- 'मुक्तपारा' ( १९२२ ई० ) के सन् १९२५ ई० में दो अनुवाद हुए—एक धर्मगन्धनाथ शास्त्री द्वारा और दूसरा रमाचरण द्वारा। रामचन्द्र और प्रभाकरचन्द्र नन्दी ने उनके 'डाकघर' ( १९१२ ई० ) का अनुवाद ( १९२६ ई० ) किया। रामचन्द्र वर्मा ने रवीन्द्र- 'बहालिका' ( १९३३ ई० ) का अनुवाद 'बहालिकी' नाम से प्रस्तुत किया।

रवीन्द्र- 'विसर्जन' ( १८८९ ई० ) को मुरारीदास अधवाल ने सन् १९३१ में अनूदित किया। धन्यकुमार जैन ने रवीन्द्र के 'विसर्जन', 'मुक्तपारा', 'कालेरपाना' ( १९३२ ई० ) और 'बामरी' ( १९३३ ई० ) के अनुवाद क्रमशः 'मां', 'प्रकृति का प्रनिबोध—मुक्तपारा', 'कालवाक्ता' और 'बांसुरी' नाम से किये।

इसके अतिरिक्त राजकुमारराय-कृत 'बनबीर' ( १८९२ ई० ) का गोपालराम गहमरी ने उसी नाम से, हरनाथ बसु के एक नाटक का रूपनारायण पांडेय ने 'बीरपूजा' ( १९१९ ई० ) के नाम से और मणिलाल घटोपाध्याय के 'बाजीराव' ( १९१० ई० ) का परमेश्वरीदास जैन ने उसी नाम से ( १९१९ ई० ) अनुवाद किया।

गुजराती में भी बंगला से कई नाटक अनूदित हुए, जिनमें रवीन्द्रनाथ ठाकुर के 'चित्रागदा' और 'डाकघर' के अनुवाद क्रमशः महादेव देसाई एवं नरहरि पाण्डेय ( १९१५ ई० ) तथा मजुलाल जं दवे ( १९१६ ई० ) ने किये। द्विजेंद्र के 'प्रतापसिंह' के दो अनुवाद क्रमशः सन् १९२३ और १९२९ ( अनु० शंकरचन्द्र सेषाणी ) में प्रकाशित हुए। बच्चुभाई शुक्ल ने माइकेल मधुसूदन दत्त के 'बूढ़ो सालिकेर चाहे री' और 'एकेइ कि बले सम्भवा ?' को गुजराती में 'बुढ़ी छोडी लाल लगाम' और 'आने ज शु' सम्भवा कहे छे ?' के नाम से अनुवादित किया।

बंगला से मराठी में अबदा मराठी या गुजराती से कोई नाटक बंगला में अनुवादित नहीं किया गया। हाँ, हिन्दी में आया 'हृद्य' के दो नाटकों के बंगला अनुवाद का अवश्य उल्लेख मिलता है, जिनमें से एक का उल्लेख पहले किया जा चुका है और दूसरा या उनका 'यहूरी की लडकी', जिसका अनुवाद 'मिशरकुमारी' के नाम से हुआ था।<sup>100</sup>

मराठी में बरेबर युग के आमा बरेबर, अबे आदि के कई नाटकों के अनुवाद हिन्दी में आलोच्य युग के अन्तर हुए। इस युग में मराठी से अनुवादित प्रमुख नाटक हैं—लक्ष्मीप्रसाद पाण्डेय-कृत 'ठोक पीटकर बंदराज' ( १९१२ ई० ) (मूल लेखक हरिनारायण बापटे-कृत 'मारुन मुटकून बंधबोवा', १८९० ई०), लक्ष्मीधर वाजपेयी-कृत 'स्वामी विवेकानन्द' ( १९१७ ई० ) ( मू० ले० अश्विन बलवन्त कोल्हटकर ) और गणेशराम मिश्र-कृत 'अग्नि परीक्षा मा पन्हुलगढ का किलेदार' ( १९२२ ई० ) ( मू० ले० कृष्णाजी लक्ष्मण सोमण 'किरात' )। शिवरामदास गुन ने रामगणेश गडकरी के मराठी नाटक 'एकच प्याला' का हिन्दी अनुवाद 'दूज का चांद' ( १९३० ई० ) के

नाम से प्रस्तुत किया ।

हिन्दी से रामनरेश त्रिपाठी के 'वफाती चाचा' का मराठी में अनुवाद हुआ । गुजराती से आलोच्य युग में गिरिधर शर्मा द्वारा तीन नाटक हिन्दी में अनूदित किये गये - 'जय-जयन', १९१९ ई० (मू० ले० नानालाल दल-पतराय कवि, १९१४ ई०), 'राई का पर्वत', १९२१ ई० (मूल लेखक रमणभाई महीपतराय नीलकण्ठ-कृत 'राईनो पर्वत', १९१३ ई०) और 'प्रेमकुञ्ज', १९२८ ई० (मू० ले० नानालाल द० कवि) । विभाकर के 'मिठाई-कुमार' आदि के आधार पर धानन्दप्रसाद वपूर ने 'गोमन बुड़' (१९२२ ई०) लिखा ।<sup>१</sup> मेहता-मुन्ती युग के क० या० मुन्ती, कृष्णलाल श्रीधराणी आदि के नाटकों के अनुवाद आधुनिक काल में हुए ।

'प्रसाद' के प्रसिद्ध नाटक 'स्कन्दगुप्त' (१९२८ ई०) की कथा का आधार लेकर गुजराती नाटककार लाल-शंकर मेहता ने अपना 'तारणहार' (१९३० ई०) लिखा ।<sup>२</sup>

## (६) निष्कर्ष

प्रसाद युग नवीन और पुरातन के बीच एक कड़ो के समान रहता है - रंग-शिल्प और नाट्य-शिल्प, दोनों ही दृष्टियों से । हिन्दी तथा अन्य सभी भारतीय भाषाओं (बंगला, मराठी और गुजराती) के समकालीन युगों के अन्त तक व्यावसायिक रंगमंच न केवल हस्तप्रभ हुआ हिन्दी और मराठी में तो वह प्रायः क्षीण ही हो गया । अधिकांश रंगशालाएँ छाविगृहों (सिनेमाथेयों) के रूप में परिणत हो गईं । किन्तु आधुनिक युग में किसी-न-किसी रूप में सभी भाषाओं के व्यावसायिक रंगमंच सचेतन हो उठे । हिन्दी का व्यावसायिक मंच नलकते को ही केन्द्र बनाकर उत्तरी भारत में ही सीमित होकर रह गया । व्यावसायिक मंच की प्रगति में यह अस्पर्शाली अवरोध देता है चलचित्रों के अभ्युत्थान के कारण आया ।

दूसरी ओर इस व्यावसायिक मंच की प्रतिक्रियास्वरूप हिन्दी तथा इतर सभी भारतीय भाषाओं में अव्यावसायिक रंगमंच की स्थापना हुई, जिसने नवीन दौरी पर लिखे गये नाटकों के प्रयोग किये । हिन्दी में अव्यावसायिक रंगमंच की स्थापना यों अमानत और भारतेन्दु द्वारा उन्नीसवीं शती के उत्तरार्ध में ही हो चुकी थी । भारतेन्दु युग और विस्तारित भारतेन्दु युग में यह रंगमंच बनारस, वानपुर, इलाहाबाद, कलकत्ता आदि नगरों तक ही सीमित रहा, किन्तु प्रसाद युग में हिन्दी-क्षेत्रों के सभी प्रमुख नगरों की गिना-संख्याओं अथवा शक्ति या नाट्य-संस्थाओं तक उसका विस्तार हो गया, यद्यपि इस अनुमानित विस्तार का पूर्ण मूल्यांकन होना अभी बाकी है ।

रंग-शिल्प की दृष्टि से बंगला और हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच अपने परिकामी मंच के प्रयोग के कारण सबसे आगे रहे । इस युग में बंगला रंगमंच पर शकट मंच का भी उपयोग हुआ । आधुनिक रंग-संज्ञा और रंग-धीन की दृष्टि से व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक दोनों प्रकार के मंचों पर नये-नये प्रयोग किये गये । बंगला रंगमंच पर स्त्रियों का अवतरण तो गिरिधर युग में ही हो चुका था, किन्तु मराठी और गुजराती के रंगमंचों पर उस समय तक प्रायः पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ किया करते थे, किन्तु उक्त दोनों भाषाओं के अव्यावसायिक रंगमंच ने इस अप्राकृतिक पद्धति को समाप्त कर प्रसाद युग में ही सर्वप्रथम स्त्री-भूमिकाओं में स्त्रियों का उपयोग किया । हिन्दी के व्यावसायिक मंच पर भी इसी काल में स्त्रियाँ मंच पर उतरी, किन्तु अव्यावसायिक मंच पर स्त्रियों का आगमन सम्भव न हो सका, जो उस समय हिन्दी-क्षेत्र के सांस्कृतिक दृष्टि से पिछड़ेपन का द्योतक था ।

प्रसाद युग के आरम्भ में रंगमंच पर तड़क-भड़क, अलौकिकता, चमत्कार और कृत्रिमता का चोलवाला था, किन्तु इन्धन, शा, गालतर्जनी और मोलियर की नाट्य-पद्धति के अनुकरण के साथ वस्तुवादी रंग-संज्ञा और जीवन के यथार्थ को प्रोत्साहन मिला । अभिनय में भी स्वाभाविकता आई । इन्धन, मोलियर आदि के प्रभाव को मराठी रंगमंच ने इस युग के पूर्वार्द्ध में और गुजराती और बंगला ने इस युग के उत्तरार्द्ध में ग्रहण किया । हिन्दी

मे गाल्सवर्दी और मोलियर प्रसाद युग के पूर्वार्द्ध में और इत्यान तथा शत्रु उसके उत्तरार्द्ध में आये। सभी भाषाओं के नाट्य-मिलन में भी परिवर्तन आया। प्रायः सभी भाषाओं में एकांकप्रवेशी नाटक लिखे जाने लगे। मराठी में इस नाट्य-पद्धति को प्रवर्तित करने का श्रेय सर्वप्रथम मामा वरेरकर को, गुजराती में चन्द्रवदन मेहता और कन्हैयालाल मुंशी को, बेंगला में रवीन्द्रनाथ ठाकुर को और हिन्दी में जयशंकर प्रसाद और लक्ष्मीनारायण मिश्र को है। किन्तु लक्ष्मीनारायण मिश्र ने जिस नाट्य-धारा का प्रवर्तन किया, वह प्रसाद युग की मूलधारा न होकर प्रतिधारा थी, जिसका अग्र्युद्यम प्रसाद युग के अन्त में हुआ। मूलधारा के प्रवर्तक जयशंकर 'प्रसाद' थे।

यह समय की बात है कि बेंगला के रवीन्द्र और हिन्दी के प्रसाद दो महान समकालीन तत्त्व-चिन्तक थे, जिन्होंने अपने विचारों और सामाजिक आदर्शों को नाटकों के द्वारा सामाजिकों तक पहुँचाने की चेष्टा की। अपने इन विचारों आदि की अभिव्यक्ति के लिए रहस्यवादी होने के कारण रवीन्द्र ने प्रतीकों का सहारा लिया, जब कि प्रसाद ने प्रतीकों का सहारा न लेकर काव्यत्व और तत्त्वचयन की शैली का उपयोग किया है। 'प्रसाद' का 'नामना' इसका अर्थ माना जा सकता है, जिसमें प्रतीकों का प्रयोग हुआ है। गुजराती के क० मा० मुनी ने भी अपने नाटकों में प्रसाद के ढंग पर ही काव्यत्व और तार्किक उद्घापोह की पद्धति अपनाई है।

वरेरकर के नाटकों को छोड़ कर अन्य किसी भी युग-प्रवर्तक — मेहता-मुंशी या प्रसाद के नाटक को किसी भी व्यावसायिक मञ्चली ने नहीं खेला। रवीन्द्र के कुछ नाटक अपवादस्वरूप कुछ व्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं या थियेट्रो द्वारा अवश्य अभिनीत हुए। मेहता-मुंशी और रवीन्द्र ने अधिकांश में अपने नाटकों के प्रयोग के लिए प्रायः स्वयं ही प्रयास किये। प्रसाद ने अपने जीवन-काल में इस दिशा में कोई स्मरणीय प्रयास स्वयं नहीं किया। यही कारण है कि उनके नाटकों में 'ध्रुवशामिनी' को छोड़ अन्य नाटकों का रंगशिल्प वृद्धिपूर्ण और अपरिपक्व है। उन्हें पाठ्य नाटक कह कर प्रायः टाल दिया जाता है, फिर भी जहाँ-जहाँ भी प्रसाद के नाटक आवश्यक कठोर-भोत द्वारा नई रणभूमि तैयार कर अबका विभिन्न रंगमंच या नवीन रंगशिल्प का उपयोग कर खेले जाते हैं, सामाजिक-वर्ग, शिक्षित और कुछ नाट्यानुगमियों तक ही सीमित होने पर भी, उनके रंगमंचीय मोष्ठव से प्रभावित हुए बिना नहीं रहता और इसका कारण है — प्रसाद द्वारा नाटकीय स्थितियों का चयन, कार्य-व्यापार की सघनता और आकस्मिकता का सन्निवेश, दृश्यों और बकों के अन्त में चित्रोपम झाँकी (टेबला) तथा सवादों का चटलीपन और मर्मस्पर्शिता।

प्रसाद के कुछ नाटकों के अतिरिक्त इस युग के जी० पी० धीवास्तव, शासनलाल चमूबंदी, गोविन्दवल्लभ पंत, उदयशंकर भट्ट, हरिकृष्ण 'मैमी', सेठ गोविन्ददास आदि के नाटक खेले जा चुके हैं, यद्यपि वे कब, कहाँ, किस निष्ठा-संस्था अथवा नाट्य-संस्था द्वारा खेले गये, हिन्दी में इसका कोई क्रमबद्ध लिखित इतिहास उपलब्ध नहीं है। अन्य भाषाओं के समीक्षक इस दिशा में अधिक मजबूत रहे हैं। इस युग के गिररामदास गुप्त, हरिदास नागिक और जाननद्रप्रसाद कपूर ने अपने रंग-नाटकों को लेकर अन्तर में बल्लभ बगाये रखा।

व्यावसायिक रंगमंच के संगठित न होने के कारण इस युग के अधिकांश हिन्दी नाटक अनभिनीत रहे। इनके अनभिनीत रहने का एक कारण यह भी था कि नाटककारों का रंगमंच से कोई प्रत्यक्ष संबंध नहीं था, अतः अधिकतर पाठ्य-नाटक ही लिखे गये, जो रंग-निर्देश होने के कारण नहीं खेले जा सकते थे। दीर्घ सवाद, लम्बे स्वगत, घानबहुलता, बहुपात्रता, विशेषकर स्त्री-पात्रों की अधिकता, कार्य-व्यापार और रंग-संकेतों का अभाव इन नाटकों के रंग-सापेक्ष बन्ने में मुख्य रूप से बाधक रहा है। इस युग की मूलधारा के प्रायः सभी नाटककारों में यह दोष एक बड़ी मात्रा में वर्तमान रहा है, फलतः इस युग के अधिकांश नाटकों की रंग-सापेक्षता अपरीक्षित रह गई। प्रसाद और प्रसाद-युगीन नाटकों की रंग परीक्षा के लिये हिन्दी को कुञ्ज उम्स्थापकों और निर्देशकों की आवश्यकता होगी।



## सन्दर्भ

### ४. प्रसाद युग

१. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परम्परा, प्रयाग, सा० सं०, १९५६, पृ० ५७१ ।
- २-३. कूँवर चन्द्रप्रकाश मिह, हिन्दी नाट्य-साहित्य और रंगमंच की मीमांसा, प्रथम खंड, दिल्ली, भारतीय ग्रन्थ भंडार, १९६५, पृ० ३६३-३६४ ।
४. देवदत्त मिश्र, संपादक, दैनिक विश्वमित्र, कानपुर से एक भेंट (१० दिसम्बर, १९६७) के आधार पर ।
५. २-३-वत्, पृ० ३६४ ।
६. श्री नागरी नाटक मंडली, वाराणसी : स्वर्णजयन्ती समारोह, १९५८ : संक्षिप्त इतिहास, पृ० १-२ ।
- ७-८. राजकुमार, मन्त्री, नागरी नाटक मंडली, वाराणसी से एक भेंट (दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
९. दैनिक आज, बनारस, दिनांक २ फरवरी, १९२२ ।
- १०-११. श्री नागरी नाटक मंडली, वाराणसी का नौवां वार्षिक विवरण, पृ० ३ ।
- १२-१३. ६-वत्, पृ० ३ ।
१४. शिवप्रसाद मिश्र, हिन्दी रंगमंच की काशी की देन ( श्री नागरी नाटक मंडली, वाराणसी : स्वर्ण जयन्ती समारोह स्मारक ग्रन्थ, १९५८, पृ० १८) ।
१५. गोबर्द्धनशाम खन्ना, साहस की मूर्ति अरोड़ा जी ( अभिनन्दन-भेंट . श्री नारायण प्रसाद अरोड़ा, कानपुर, १९५१, पृ० १०) ।
१६. नरेन्द्रचन्द्र चतुर्वेदी, साहित्यिक प्रगति ( अभिनन्दन-भेंट : श्री ना० प्र० अरोड़ा, गत अर्द्ध-शताब्दी में कानपुर की प्रगति, कानपुर, १९५१, पृ० ४४) ।
- १७, १८ एव १९. हनुप्रसाद वाजपेयी, कैलाश भवन, कैलाश मन्दिर, कानपुर से एक भेंट (११ दिसम्बर, १९६७) के आधार पर ।
२०. दैनिक प्रताप, कानपुर, ६ नवम्बर, १९२७ ।
२१. दैनिक वर्तमान, कानपुर, १५ नवम्बर, १९२८ ।
२२. विनोद रत्नोगी, कानपुर : अविच्छिन्न परम्परा ( अनामिका : हिन्दी नाट्य महोत्सव, १९६४, पृ० ५५ ) ।
- २३-२८. डॉ० (अब स्व०) जगतनारायण कपूरिया, ११ सुनसुनजी रोड, लखनऊ से २१ सितम्बर, १९६९ को हुई भेंट-वार्ता के आधार पर ।
२९. सारद मागड, लखनऊ ( हिन्दी कैन्ट्रो का रंगमंच, 'नटरंग', हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी अंक, वर्ष ३, अंक ३, जनवरी-मार्च, १९६९), पृ० ६४-६५ ।
- ३०, ३१ तथा ३२. वही, पृ० ६५ ।
३३. मामूरी, लखनऊ, वर्ष ८, खंड १, पृ० ८५३ ।
३४. २-३-वत्, प्रथम खंड, पृ० ३५५ ।
३५. वही, पृ० ३५४ ।
३६. राधाकृष्ण नेवटिया एवं अन्य, सं०, श्री जमुना प्रसाद पाण्डे अभिनन्दन-वीथी, कलकत्ता, १९६०, पृ० ४५ ।
३७. वही, पृ० ३०-३२, ३४ और ३७ ।
३८. वही, पृ० ३३ ।

३९. देवदत्त मिश्र, स०, दैनिक विश्वमित्र, कानपुर से एक मॉट (१० दिसम्बर, ६७) के आधार पर ।
४०. राधाकृष्ण नेवटिया एव अन्य, स०, श्री जमुना प्रसाद पाण्डे अभिनन्दन-बीपी, कलकत्ता, १९६०, पृ० ४३ ।
४१. वही पृ० ४५ ।
४२. ३९-वत् ।
४३. ४०-वत्, पृ० ४१ ।
४४. वही, पृ० ४३ । ४५. वही, पृ० ४० ।
४६. ४७ एव ४८. ३९-वत् ।
- ४९ (क) ललित कुमार सिंह 'नटवर', कलकत्ता से एक मॉट (दिसम्बर, १९६५) के आधार पर; तथा (ख) ४०-वत्, पृ० ५४ ।
- ५०-५१. ३९-वत् ।
५२. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी, मराठी नाट्यबला आणि मराठी नाट्य वाङ्मय, पृ० १५७ ।
५३. धनसुलाल मेहता, गुजराती बिनबंधादारी रचभूमिनी इतिहास, बडोदा, पृ० ४८-४९ ।
५४. वही, पृ० ४२ ।
५५. डॉ० आशुतोष भट्टाचार्य, बागला नाट्य-साहित्ये इतिहास, द्वितीय खंड, पृ० २१ ।
५६. रवीन्द्रनाथ ठाकुर, तपनी, भूमिका, कलकत्ता, विन्धुभारती ग्रन्थालय, १९४९ ।
५७. प्रमथनाथ बिकी, रवीन्द्रनाथ ओ क्रांतिकेलेन, पृ० १२ ।
५८. बगवन्त, पोथ, १३०९ जगीय सवत् (सन् १९०२ ई०) ।
५९. किरणमय राहा, टैमोर आन थियेटर (नाट्य, टैमोर सेन्टिनलरी नम्बर, १९६२, पृ० ६) ।
६०. ५५-वत्, पृ० २१-२२ ।
६१. डॉ० हेमन्तनाथ दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वितीय भाग, पृ० २५२ ।
६२. वही, पृ० २६२-२६३ । ६३. वही, पृ० २७५ ।
६४. वही, पृ० २७६ । ६५. वही, पृ०, २७७ ।
६६. वही, पृ० २७७ । ६७. वही, पृ० २८० ।
- ६८-६९. ५५-वत्, पृ० १७ ।
७०. वही, पृ० २६ । ७१. वही, पृ० २२८ ।
७२. ६१-वत्, पृ० २०९ एवं २३९ ।
७३. वही, पृ० २४० । ७४. वही, पृ० २४१ ।
७५. ६१-वत्, पृ० २४२ ।
७६. वही, पृ० २४२-२४३ । ७७. वही, पृ० २४५ ।
७८. वही, पृ० २४७ ।
७९. ५५-वत्, पृ० ५६४ और ५७१ ।
८०. वही, पृ० ५७१ ।
८१. शचीन सेनगुप्त, बागलार नाटक ओ आलोचना, कलकत्ता, गुहदास चट्टोपाध्याय एण्ड सन्स, १९५७, पृ० १४९ ।
८२. ६१-वत्, पृ० ३०६ ।

८३. डॉ० हेमन्तनाथ दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वितीय भाग, पृ० २३१ ।
८४. वही, पृ० २३३ ।
८५. (क) वही, पृ० २५३, तथा  
(ख) डॉ० आशुतोष भट्टाचार्य, बागला नाट्यसाहित्ये इतिहास, द्वि० खंड, पृ० ५६९ ।
८६. (क) ८३-वत्, पृ० २५८; तथा (ख) ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७० ।
८७. ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७० ।
८८. ८३-वत्, पृ० २५९ ।
८९. वही, पृ० २६८ ।
९०. (क) वही, पृ० २७०; तथा (ख) ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७७ ।
९१. ८३-वत्, पृ० २५१ ।
९२. वही, पृ० २५२ ।
९३. (क) वही, पृ० २७१-२७२; तथा (ख) ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७० ।
९४. (क) ८३-वत्, पृ० २७६; तथा (ख) ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७२-५७३ ।
९५. (क) ८३-वत्, पृ० २७६-२७७, तथा (ख) ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७३ ।
९६. ८३-वत्, पृ० २८०-२८१ ।
९७. इन्द्र मित्र, साजशर, कलकत्ता, त्रिवेणी प्रकाशन प्रा० लि०, द्वि० खंड, १९६४, पृ० ३८७ ।
९८. (क) ८३-वत्, पृ० २९०; तथा  
(ख) ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७८-५७९ ।
९९. ८३-वत्, पृ० २८४ ।
१००. ८५ (ख)-वत्, पृ० ५७९ ।
१०१. ८३-वत्, पृ० २८५-२८६ ।
१०२. डॉ० वादसीला गुप्ते, हास्यकारण आणि मराठी सुखांतिका, १८४३-१९५७, पृ० १६५ ।
१०३. श्री० ना० बनहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय, पृ० १७० ।
१०४. द० रा० गोमकाले, वरेरकर आणि मराठी रंगभूमि, १९५८, पृ० ७० ।
- १०५, १०६ एवं १०७. १०३-वत्, पृ० १७२ ।
१०८. वही, पृ० १७३ ।
१०९. ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, न्यू बाइबेलियन्स इन दि मराठी थियेटर, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, १९६४, पृ० १६ ।
११०. १०२-वत्, पृ० १६४ ।
१११. १०३-वत्, पृ० १६६ ।
११२. (क) वही, पृ० १६०; तथा  
(ख) के० नारायण काले, थियेटर इन महाराष्ट्र, नई दिल्ली, म० इ० सें०, १९६४, पृ० १४ ।
११३. १०३-वत्, पृ० १६१-१६२ ।
११४. मराठी स्टेज ( ए सोवनीर ), मराठी नाट्य परिषद् : फाटीं-थर्ड एनुअल कन्वेंशन, नई दिल्ली, १९६१, पृ० २४ ।
११५. मामा वरेरकर, मामा नाटकी संसार, भाग ४, बम्बई, सागर साहित्य प्रकाशन, १९६२, पृ० १४४ ।

११६. के० नारायण काले, थियेटर इन महाराष्ट्र, नई दिल्ली, पृ० ६० सें०, १९६४, पृ० ७।
११७. (क) बही, पृ० ८-९, तथा  
(ख) मोतीराम गजानन रागणेंकर, माडेल हाउस, प्राक्टर रोड, बम्बई-४ से एक भेंट (जून, १९६१) के आधार पर।
११८. (क) श्री० ना० बनहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय, पृ० १६२; तथा  
(ख) मराठी स्टेज (ए सोवनीर), मराठी नाट्य परिषद् : कार्टून-बट्टे एन्ड वल कन्वेंशन, पृ० २१।
११९. बही, पृ० २०।
१२०. ११८ (क)-वत्, पृ० १७७।
१२१. बही, पृ० १६२।
१२२. ११८ (ख)-वत्, पृ० २०।
- १२३-१२४. ११८ (क)-वत्, पृ० १७७।
१२५. (क) बही, पृ० १६२, तथा  
(ख) ११६-वत्, पृ० १०।
१२६. बही, पृ० ११।
१२७. दि मराठी थियेटर-१८४३ टु १९६०, बम्बई, पापुलर बुकडिपो, पृ० ५७-५८।
१२८. (क) ११६-वत्, पृ० १२; तथा (ख) ११८ (क)-वत्, पृ० १९२।
१२९. (क) ११६-वत्, पृ० १३; तथा (ख) ११८ (क)-वत्, पृ० १९३।
१३०. ११८ (क)-वत्, पृ० १७४।
१३१. जामन, जूनी गुजराती 'रंगमूमि जने तेनु' नावि (गुजराती नाट्य-शास्त्री महोत्सव स्मारक ग्रन्थ, पृ० ५१)।
१३२. बही, पृ० ५२-५३। १३३. बही, पृ० ५३।
१३४. रघुनाथ बहामट्ट, स्मरणमंजरी, पृ० ११३।
१३५. बही, पृ० ३३। १३६. बही, पृ० २१।
१३७. डॉ० धीरुभाई ठाकर, अभिनेय नाटको, प्रास्ताविक, बक्रीवा, भा० सं० नृ० ना० म०, १९५८, पृ० १५।
१३८. इस नाटक के प्रथम दो अङ्क पृ० १० द्विवेदी ने और तीसरा अंक मूलचन्द्र मूलाणी ने लिखा है।
- ~संक्षेप
- १३९-१४०. जयसिलाल र० त्रिवेदी, इतिहासनी दृष्टिसे : श्री देशी नाटक समाज (श्री देशी नाटक समाज : अमृत महोत्सव (स्मारिका), १८८९-१९६४)।
१४१. (क) १३४-वत्, पृ० १०; तथा  
(ख) रमणिक श्रीपतराय देसाई, गुजराती नाटक कम्पनीबोली भुवि (गु० ना० ज्ञ० म० स्वा० बंध, पृ० १०९)।
- १४२-१४३. सह-लेखक 'पागल' और मू० मूलाणी।
१४४. सह-लेखक प्र० द० द्विवेदी।
१४५. सह-लेखक रघुनाथ बहामट्ट।
१४६. १३४-वत्, पृ० १०४।
१४७. बही, पृ० २०९।

१४८. युगलकिसोर मस्करा 'पुष्प', नेक वानु वी० खरास उर्फ मुन्नीबाई बेटी खुरखेद बालीवाला (साम्प्रतिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, २ अगस्त, १९७०), पृ० २७ ।
१४९. गु० ना० ध० म० स्मा० शंघ, बम्बई, १९५२, पृ० ५६ ।
१५०. रघुनाथ ब्रह्मभट्ट, स्मरणमञ्जरी, पृ० ९१ ।
१५१. वही, पृ० २३०-२३१ । १५२. वही, पृ० २३३-२३५ ।
१५३. वही, पृ० १३६ । १५४. वही, पृ० १९० ।
१५५. वही, पृ० २७०-२७१ । १५६. वही, पृ० १६१ ।
१५७. वही, पृ० २३८ । १५८. वही, पृ० १३३ ।
१५९. गुजरात की एक विशिष्ट अभिनय-कुशल जाति । — लेखक
१६०. १५०-वत्, पृ० २४ ।
- १६१-१६२. वही, पृ० ११२ ।
- १६३-१६४. डॉ० धीरमाई ठाकर, अभिनेय नाटको, प्रास्ताविक, पृ० १६ ।
१६५. वनसुखलाल मेहता, गुजराती निमग्नधादारी रंगमणिनी इतिहास, बडौदा, भा० सं० नृ० ना० म०, १९५६, पृ० ४७ ।
१६६. वही, पृ० ४९ । १६७. वही, पृ० ६१ ।
१६८. वही, पृ० ५० और ६१ । १६९. वही, पृ० ५३ ।
१७०. वही, पृ० ६०-६१ ।
१७१. १५०-वत्, पृ० १०३ ।
१७२. वही, पृ० ६३ । १७३. वही, पृ० ५४ ।
१७४. वही, पृ० ९९ ।
- १७५-१७६. डॉ० दशरथ जोषा, हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, पृ० २१३ ।
१७७. डॉ० भा० भट्टाचार्य, बांगला नाट्यसाहित्य इतिहास, प्रथम खंड, पृ० १७२-१७३ ।
१७८. १७५-१७६-वत्, पृ० २१५ ।
१७९. डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा, प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, बनारस, सरस्वती मंदिर, १९४३, पृ० १३६ ।
१८०. अजरलदास, हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० १७३ ।
१८१. १७९-वत्, पृ० १५५ ।
१८२. शांता गांधी, स्कन्दगुप्त : एक प्रदर्शन-सम्बन्धी टिप्पणी (नटरंग, दिल्ली, वर्ष १, अंक ३, पृ० ११) ।
१८३. जयशंकर प्रसाद, विशाल, भूमिका, बनारस, हिन्दी ग्रन्थ भंडार, प्र० सं०, १९२१, पृ० १०-११ ।
१८४. सीताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच, लखनऊ, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, उ० प्र०, १९६४, पृ० ४१ ।
१८५. श्री० ना० बनर्जटी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय, पृ० १४७ ।
१८६. मनोरमा शर्मा, नाटककार उदयशंकर भट्ट, दिल्ली, आत्माराम एण्ड सन्स, १९६३, पृ० १०४ ।
१८७. प्रयाग नारायण निपाठी, अनु० होरेस—'आर्त पोपतिका' (पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, प्र० सं०, डॉ० नगेन्द्र, दिल्ली, हि० वि०, दि० वि, द्वि० सं०, १९६६ पृ० ६७) ।
१८८. मनमोहन घोष, सं०, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, २०/१९-२० ।

## ३२६। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१८९. डॉ० सत्यव्रत सिंह, सं०, हिन्दी साहित्यदर्पण (मू० से० विश्वनाथ), ६/१६-१९, वाराणसी, चौ०वि०, १९६३, पृ० २६६।
१९०. मनमोहन घोष, सं०, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, २०/१९-२०।
१९१. बही, २०/२२। १९२. बही, २०/२१।
१९३. बही, २०/४४। १९४. बही, २०/४२।
१९५. बही, २३/५-७।
१९६. जयशंकर प्रसाद, काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, इलाहाबाद, भारती मंदार, प्र० सं०, १९३९, पृ० ११३।
१९७. डॉ० विश्वनाथ मिश्र, हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव, इलाहाबाद, लोकभारती प्रकाशन, १९६६, पृ० २६३।
१९८. बही, पृ० २५८-२५९।
१९९. डॉ० जगन्नाथ प्रसाद वर्मा, प्रसाद के नाटकों का राष्ट्रीय अध्ययन, पृ० १९९-२०१ तथा २१७-२१८।
२००. १९७-वत्, पृ० २६५-२६६।
२०१. १९६-वत्, पृ० ११९-२०।
२०२. बम्बई के बिडला मानुषी समागार में परिक्रामी रंगमंच की व्यवस्था है और यहाँ हिन्दी के नाटकों के माप अन्य भाषाओं के नाटक भी खेले जाते हैं।—लेखक
२०३. 'स्कन्दगुप्त' की यह रणायुक्ति 'नटरंग', दिल्ली के अनवरी-मार्च, १९६६ अङ्क में (पृ० ४९-५४) प्रकाशित हुई है।—लेखक
२०४. २०१-वत्, पृ० ११९।
२०५. १९९-वत्, पृ० २५।
२०६. जयशंकर प्रसाद, कामना, अङ्क ३, दृश्य ४, इलाहाबाद, भारती मंदार, द्वि० सं०, १९३५, पृ० ९४।
२०७. जयशंकर प्रसाद, जनमेजय का नागयज्ञ, अङ्क १-दृश्य ७, अंक २-दृश्य ७, तथा अंक ३-दृश्य ५, इलाहाबाद, भा० म०, अप्टम संस्करण, १९६०।
२०८. बही, अंक ३, दृश्य १, पृ० ६७-६८।
२०९. बही, अंक २, दृश्य १, पृ० ४७।
२१०. मुकुन्दलाल गुप्त (जयशंकर प्रसाद के निकट-सम्बन्धी), कलकत्ता से एक भेंट (२० दिसम्बर, १९६५) के आधार पर।
२११. प्रो० जयनाथ 'वलिन', हिन्दी नाटककार, दिल्ली, भा० एड सं०, द्वि० सं०, १९६१, पृ० २५१।
२१२. कृष्णाचार्य, हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० १२८-१२९।
२१३. बही, पृ० १२९। २१४. बही, पृ० १२८ एवं २६५।
२१५. बही, पृ० १०८।
२१६. २११-वत्, पृ० २४६-२४७।
२१७. श्रीकृष्ण दाम, हमारी नाट्य-परम्परा, पृ० ६३८।
२१८. जी० पी० श्रीवास्तव, हास्यरस, पृ० १९-२३।
२१९. जी० पी० श्रीवास्तव, लाल बूझकद, निवेदन, इलाहाबाद, चन्द्रलोक, १९३०, पृ० १।
२२०. सी० जे० ब्राउन, फोरवर्ड, मार-मार कर हकीय (अनू० जी० पी० श्रीवास्तव), पृ० ६-७।

२२१. डॉ० विरवनाथ मिश्र, हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव, पृ० १८१ ।
२२२. के० एम० एस० श्रीवास्तव, हास्य-सम्राट् जी० पी० श्रीवास्तव ( नवभारत टाइम्स, दिल्ली, २५ अप्रैल, १९६७ ) ।
२२३. धनरत्नदास, हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० २२४ ।
२२४. 'सिकन्दर' फिल्म सोहराब मोदी ने 'पुकार' की सफलता के बाद सन् १९४१ में बनाई थी । इसमें कई हजार एक्ट्रेसओं ने काम किया था और युद्ध के बड़े सजीव एवं यथार्थ दृश्य दिखाये गये थे । —लेखक प्रेमचन्द 'नरसी', निर्देशक, भूतलाइट थियेटर, कलकत्ता से एक मॅट (दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
२२५. बच्चन श्रीवास्तव, भारतीय फिल्मों की कहानी, शाहदरा, हिन्दू पाकेट बुक्स, पृ० ८० ।
२२७. ललितकुमार सिंह 'नटवर', कलकत्ता के अनुसार प्रेमचन्द ने 'मिल मजदूर' में सरपंच का अभिनय किया था साक्षात्कार, २२ दिसम्बर, १९६५ ।
२२८. डॉ० नगेन्द्र, आधुनिक हिन्दी नाटक, आगरा, साहित्य रत्न भंडार, पृ० सं०, १९६०, पृ० ११७ ।
२२९. वही, पृ० ७२ ।
२३०. बनारसीदास चतुर्वेदी, स्वर्गीय उग्र जी. अब्बाजलि (मासाहिक रामराज्य, २४ अप्रैल, १९६७, पृ० ४) ।
२३१. हिन्दी के नाटककार और उनके नाटक : उनकी अपनी कलम से, पाठ्य, वेचन शर्मा 'उग्र' ( साहित्य-संदेश, जुलाई-अगस्त, १९५५, पृ० ९७ ) ।
- २३२-२३३. वही, रामनरेश त्रिपाठी, पृ० १०० ।
२३४. डॉ० दशरथ ओझा, हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, पृ० ३१५ ।
२३५. उमेशचन्द्र मिश्र, लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक, इलाहाबाद, साहित्य भवन प्रा० लि०, प्र० सं० १९५९, पृ० ६३ ।
२३६. लक्ष्मीनारायण मिश्र, अशोक, लहेरियासराय, हिन्दी पुस्तक भंडार, १९२६, पृ० १६५ ।
२३७. डॉ० विनय कुमार, हिन्दी के समस्या नाटक, नीलाम्र प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र० सं०, १९६८, पृ० १५८ ।
२३८. २२३-वत्, पृ० २९३ ।
२३९. मनोरमा शर्मा, नाटककार उदयशंकर भट्ट, दिल्ली, आत्माराम एंड संस, १९६३, पृ० ११ ।
२४०. वही, पृ० १०५ ।
२४१. प्रो० जयनाथ 'नलिन', हिन्दी नाटककार, पृ० १६४ ।
२४२. डॉ० नगेन्द्र, आधुनिक हिन्दी नाटक, पृ० ६२ ।
२४३. २३९-वत्, पृ० १०८ ।
२४४. वही, पृ० २२६ ।
- २४५-२४६. हरिकृष्ण 'प्रेमो', बादलों के पार, दो शब्द, दिल्ली, आत्माराम एंड संस, द्वि० सं०, १९६१ ।
- २४७-२४८. चन्द्रगुप्त विचालंकार, अशोक, भूमिका, दिल्ली, राजपाल एंड संस, पृ० ३ ।
२४९. डॉ० सावित्री शुक्ल, नाटककार सेठ गोविन्ददास, लखनऊ, लखनऊ विश्वविद्यालय, १९५८, पृ० १४३-१४४ ।
- २५०-२५१. वही, पृ० १४८ । २५२. वही, पृ० १४९ ।
२५३. सेठ गोविन्ददास, हर्ष (तीन नाटक), पृ० ३०३ ।
२५४. डॉ० रामचरण महेन्द्र, सेठ गोविन्ददास : नाट्य-कला तथा कृतियाँ, दिल्ली, भारतीय साहित्य भंडार, १९५६, पृ० १०१ ।

## ३५८। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

२५५. सेठ गोविन्ददास (जब स्व०) से दिल्ली में एक भेंट (१७ नवम्बर, १९६७) के आधार पर।
२५६. डॉ० विनय कुमार, हिन्दी के समस्या-नाटक, पृ० २११।
- २५७-२५८. २५५-वत्।
२५९. २५६-वत्, पृ० २३८।
२६०. बच्चन श्रीवास्तव, भारतीय फिल्मों की कहानी, हिन्दू पाकेट बुक्स प्रा० लि० साहदरा, दिल्ली, पृ० ५६।
२६१. सेठ गोविन्ददास, निवेदन, 'विकास', प्रयाग, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, शकाब्द १८८६, पृ० ७।
२६२. (क) वही, तथा  
(ख) डॉ० शांतिगोपाल पुरोहित, हिन्दी नाटकों का विकास-अध्ययन, साहित्य सदन, देहरादून, प्र० सं०, १९६४, पृ० २५५।
२६३. २५६-वत्, पृ० २१३।
२६४. (क) जगदीशचन्द्र माथुर, नाटककार अक्ष (नाटककार अक्ष, संकलनकर्त्री कौशल्या अक्ष, इलाहाबाद, नीलाम प्रकाशन, प्र० सं०, १९५४), पृ० १३, तथा  
(ख) पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश', अक्ष : एक रंगीन व्यक्तित्व-हल्के-गहरे रंग (वही), पृ० २२०।
२६५. (क) उपेन्द्रनाथ 'अक्ष', स्वर्ण की झलक, भूमिका, लाहौर, मोतीलाल बनारसीदास, १९३९; तथा  
(ख) उपेन्द्रनाथ 'अक्ष', एक पत्र और उसका उत्तर (नाटककार अक्ष), पृ० ४५५।
२६६. गोपालकृष्ण कौल, रंगमंच और अक्ष (वही), पृ० ५३।
२६७. गोपालकृष्ण कौल, अक्ष के प्रहसन (वही), पृ० १४१-२।
२६८. मा० निसाद, दिल्ली से बम्बई में एक भेंट (जून, १९६५) के आधार पर।
२६९. २० ब्रह्मभट्ट, स्मरण-सजरी, पृ० १३३।
२७०. मामा बरेकर, माझा नाटकी ससार, भाग ४, बम्बई, सागर साहित्य प्रकाशन, १९६२, पृ० ३९।
२७१. २६९-वत्, पृ० ८६।
२७२. डॉ० हे० दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वि० भा०, पृ० २५१-२५२।
२७३. कृष्णाचार्य, 'आफताबे मुहम्मद' से 'भीष्म पितामह' तक - मुहम्मदसाहू बापा 'हथ', काशीरी (सप्त-हिक हिन्दुस्तान, २७ नवम्बर, १९६६, पृ० १८)।
२७४. कृष्णाचार्य, हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० ९।
२७५. २६९-वत्, पृ० २४०।



५

## आधुनिक युग

(सन् १९३८ से १९७० तक)

## (१) आधुनिक युग में हिन्दी रंगमंच की स्थिति

हिन्दी-रंगमंच ने आधुनिक युग में अपनी जय-यात्रा नयी समावनाओं, नयी मन्त्र्यताओं और नये रंग-शिल्प के साथ प्रारम्भ की, किन्तु इसी के साथ इसका सम्बन्ध विस्तारित बेताब युग और प्रसाद युग के व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक, दोनों प्रकार के रंगमंचों के साथ बना रहा। यह कहना सत्य और वस्तु-स्थिति से परे होगा कि व्यावसायिक रंगमंच की अज्ञान धारा विस्तारित बेताब युग के अन्त में सवाक् चित्रों के निर्माण और प्रसार के कारण खरबद्वय अथवा तिरोहित हो गई। विज्ञान के एक नवीन चमत्कार के आगे कुछ काल के लिए वह क्षीण, हतप्रभ अथवा गतिहीन अवश्य हुई, क्योंकि मादन पियेटर्स-जैसी सशक्त एवं सम्पन्न नाटक मंडली, जिसने बम्बई की अधिकांश नाटक मंडलियों को उनके कमजोर पड़ने अथवा बन्द होने पर खरीद लिया था, नाटक के अतिरिक्त चलचित्र व्यवसाय के क्षेत्र में उतर आई और नयी-नयी फिल्म कम्पनियों का अभ्युदय प्रारम्भ हो गया, जिसके फलस्वरूप पारसी-हिन्दी रंगमंच के प्रायः अधिकांश कलाकार और नाटककार फिल्म उद्योग में चले गये और रंगशालाएँ क्रमशः छविगृहों के रूप में परिणत हो गईं। अवशिष्ट कलाकारों ने बम्बई, कलकत्ता, कानपुर और दिल्ली में नई मंडलियाँ खोल कर व्यावसायिक रंगमंच को आगे बढ़ाया।

दूसरी ओर प्रसाद युग की व्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ बनारस, कानपुर, कलकत्ता आदि नगरों में किसी-न-किसी प्रकार सक्रिय बनी रही। इनके अनुकरण पर कुछ अन्य संस्थाएँ भी बनी, किन्तु वह दीर्घजीवी न हो सकी।

उपयुक्त दोनों प्रकार की मंडलियाँ रंगशिल्प की दृष्टि से पारसी-हिन्दी रंगमंच की कृत्रिमतावादी अभिनय-पद्धति के बहुत निकट थी, किन्तु पारसी-हिन्दी मंडलियाँ जहाँ बेताब युग के नाटकों का ही अभिनय करती थी, वहाँ अव्यावसायिक नाटक मंडलियाँ प्रसाद युग के हिन्दी नाटककारों के नाटकों अथवा नाट्य-रूपान्तरों को भी प्रयोग के रूप में खेलती थी। रंगमंच से आबद्ध न रहने अथवा रंगशिल्प के बढते हुए चरण के साथ न चल पाने वाले अधिकांश नाटककारों के नाटक रंग-निरपेक्ष होने के कारण किसी भी मंडली के अभिनय के उपयुक्त नहीं होते थे। इन मंडलियों में बनारस की नागरी नाटक मंडली को छोड़ अन्य किसी भी मंडली ने रसशाला बनाने की ओर ध्यान नहीं दिया।

नवनाट्य आन्दोलन के विविध स्वरूप : परन्तु हिन्दी-रंगमंच, जो अपने देश और ससार की हलचलों और उत्क्रान्तियों से अनजान रह कर मयर गति से चल रहा था, कब तक इसी गति से चलता। जर्मनी में हर हिटलर के राजनैतिक सितिल पर एक अधिनायक के रूप में अभ्युदय ने न केवल राष्ट्रीय की बहारादीवारियों को, बल्कि विश्व के मानचित्र को ही बदलने की चेष्टा की, फासिज्म एवं माओवाद के प्रचार-प्रसार के द्वारा न केवल विश्व के अनमत की अवहेलना की, लोकतन्त्र को भी खतरे में डाल दिया। भारत में कांग्रेस ने इस सर्वग्राही फासिज्म के

विरुद्ध आवाज उठाई, किन्तु विदेशी धामकी से यह स्पष्ट कह दिया गया कि भारत लोकतांत्रिक स्वतन्त्रता के लिये लड़े जाने वाले ऐसे किसी भी युद्ध में उस समय तक भाग नहीं ले सकता, जब तक वह स्वतन्त्रता स्वयं उसे न प्राप्त हो। दूसरी ओर देश की कम्यूनिस्ट पार्टी ने इस युद्ध में भारत के योगदान को उचित ठहराया और उसे 'जनयुद्ध' का नाम देकर उसका अभिनन्दन प्रारम्भ कर दिया। देश में विचारों के इस संघर्ष-काल में बम्बई के कुछ कलाकारों ने युद्ध-विरोधी अभियान को रंगमंच से स्वर और सम्बल देने के लिये जनरल एस० एम० मोघे की अध्यक्षता में बम्बई में एक नाटक मंडली की स्थापना की, जिसका उद्घाटन १ मई, १९४२ को परेल (बम्बई) के दामोदर हाल में हुआ। इस अवसर पर दो नाटक खेले गये—सरवालकर का 'दादा' और जाकरी का 'यह किसका खून है'। इन नाटकों ने जनता में युद्ध-विरोधी भावनाएँ जागृत की। सन् १९४३ में विभिन्न प्रान्तों के इन विचारों के समर्थक कलाकारों का बम्बई में एक सम्मेलन हुआ और असिल भारतीय जन-नाट्य सच की स्थापना की गई। इस सभा का उद्देश्य भारतवर्ष में जनवादी रंगमंच का विकास करना था। सच ने हिन्दी, बँगला, मराठी और गुजराती के अतिरिक्त देश की आंध्रप्रदेश भाषाओं की रंगमंचीय चेतना को न केवल एकाग्र करने में सहायता दी, बल्कि विभिन्न प्रान्तों में अपनी साक्षात्-प्रभावशाली खोल कर हिन्दी तथा सभी इतर भारतीय भाषाओं की रंग-चेतना को एक निश्चित रूप देकर उसके समक्ष नयी सम्भावनाओं, नयी मांगताओं, नये रंग शिल्प के द्वार भी उन्मुक्त कर दिये। सच प्राप्त था कि युग के विकास भाग में सक्रिय रह कर हिन्दी तथा अन्य भाषाओं के नव नाट्य-आन्दोलनों को गति प्रदान करना रहा है।

हमारे समाजान्तर बम्बई की एक नाट्य-संस्था—पृथ्वी थियेटर्स ने राष्ट्रीय विचारों एवं भारतीय सङ्कृति के पोषण के उद्देश्य को लेकर हिन्दी-रंगमंच की अपने जन्म (१९४४ ई०) से लेकर इस युग के उत्तरार्द्ध तक निष्ठा और एकाग्रता के साथ सेवा की। पृथ्वी थियेटर्स ने समस्त उत्तरी भारत में अपने नाटक घूम-घूम कर दिखाए और इस प्रकार नया नाट्य-संस्थाओं और नये नाटककारों के लिये प्रेरणा-स्रोत बन कर हिन्दी के नव नाट्य-आन्दोलन को सबल प्रदान किया।

इस नवनाट्य आन्दोलन के विकास में इन दो सन्धागत एवं मंडलीगत प्रयासों के अतिरिक्त हमका तीसरा स्तम्भ है—भारत सरकार द्वारा जनवरी, १९५३ में दिल्ली में संगीत नाटक अकादमी तथा मूचना एवं प्रसारण मंत्रालय के अन्तर्गत गीत एवं नाटक प्रभाग की स्थापना। अकादमी का उद्देश्य नृत्य, नाटक और संगीत कलाओं के प्रोत्साहन, नाट्य-संस्थाओं की स्थापना, नाट्य कला के प्रशिक्षण की प्रोत्साहन, नाट्य-लेखन एवं उपस्थापन के लिये पुरस्कार आदि के द्वारा भारत की सांस्कृतिक एकता का पोषण करना है। दूसरी ओर, गीत एवं नाटक प्रभाग ने पञ्चवर्षीय आयोजना के प्रचार-प्रसार के लिये गीत, नृत्य एवं नाटक के संप्रेषणीय माध्यम को चुना। प्रभाग ने इस उद्देश्य की पूर्ति के लिये अनेक नाटक लिखे-लिखाए, नाट्य-समारोह आयोजित किये तथा अनेक नाट्य-संस्थाओं को सबल कर उनकी नाट्य-प्रतिभा के लिये प्रोत्साहित किया।

संगीत नाटक अकादमी के अनुकरण पर प्रायः प्रत्येक राज्य में संगीत नाटक अकादमी की स्थापना हो चुकी है। हिन्दी-क्षेत्र में राजस्थान मध्य प्रदेश, बिहार और उत्तर प्रदेश में प्रान्तीय अकादमियाँ स्थापित हो चुकी हैं, जो अपने-अपने क्षेत्रों में हिन्दी नाट्य-संस्थाओं का पृष्ठपोषण कर रही हैं।

हिन्दी-रंगमंच की प्रगति का अध्ययन करने के लिये उक्त सभी महलियों, संस्थाओं तथा नाट्य-विषयक सामग्रीय प्रयासों का विस्तृत निहायबोजन आवश्यक है। इस निहायबोजन के पूर्व बँगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों की स्थिति, प्रगति, उपलब्धियों और परिस्थितियों का अध्ययन उपयोगी होगा, जिससे उसके परिप्रेक्ष्य में हिन्दी रंगमंच की उपलब्धियों और परिस्थितियों का मूल्यांकन किया जा सके।

## (२) भारतीय रंगमंच की स्थिति और विकास

विकास की बहुमुखी दिशाएँ आधुनिक युग में हिन्दी की ही भाँति बँगला, मराठी या गुजराती रंगमंच का कोई एक युग-प्रवर्तक नेता नहीं दिखाई पड़ता, फलतः इस युग में रंगमंच के विकास की गति एकोनमुखी न होकर बहुमुखी हो चली है। वीज अकुरित होकर एक निश्चित दिशा में बटना है, विन्तु जब वह वृक्ष का रूप धारण करने लगता है, तो उसकी शाखाओं-प्रशाखाओं के कारण उसका प्रसार ऊर्ध्वमुख न होकर जनेक दिशाओं में होने लगता है। इस प्रसार को किसी निश्चित नियम या मर्यादा से बांधना सम्भव नहीं होता। आज यही स्थिति भारतीय भाषाओं के मंच की है। यह अनेक शाखाओं-प्रशाखाओं में विभक्त होकर प्रसार कर रहा है, जहाँ उसके अंग सबल हैं, कहीं दुर्बल, किसी शाखा का विकास मुडोल और व्यवस्थित है, तो किसी का बेडोल, बेडगा और निर्जीव। किसी भी वृक्ष की अभिवृद्धि और विकास में उस प्रदेश का जलवायु भी बहुत सहायक होना है, उसी प्रकार बँगला, मराठी या गुजराती रंगमंच के पोषण, विकास और समृद्धि पर प्रत्येक भाषा-क्षेत्र की कलात्मक सुश्रुति, सङ्कृति, इतिहास और साहित्य का भी बहुत प्रभाव पड़ा है। बँगला और गुजराती में नृत्य-नाट्यों की प्रयोग बहलता के विपरीत हिन्दी और मराठी में गद्य-नाटकों का बाहुल्य रहा है। मराठी में संगीत नाटकों के प्रयोग आधुनिक युग में भी चलते रहे हैं, यद्यपि संगीत का जस उनमें उत्तरोत्तर कम होता चला जा रहा है। अन्य भाषाओं की तुलना में बँगला में गीति-नाटक अधिक लिखे और खेले गये। हिन्दी में भी इस प्रकार के गीति-नाट्यों के प्रयोग हुए, किन्तु बहुत कम। बँगला और हिन्दी के ढंग के गीति-नाट्य मराठी रंगमंच पर नहीं दिखाई पड़ते। मराठी के संगीत नाटक प्रायः गद्य-प्रधान हैं, उनमें अधिकांश हिन्दी गद्य-नाटकों की भाँति कुछ गीतों के समावेश के कारण उन्हें गद्य-नाटक से पूरक 'संगीत नाटक' कहा जाता है, जबकि हिन्दी में ऐसे नाटक गद्य-नाटक ही माने जाते हैं। सभी भाषाओं में मूल प्रवृत्ति गद्य-नाटकों की ओर बढ़ने की है, क्योंकि व्यावसायिक रंगमंच पर ऐसे नाटकों की माँग अधिक बढ़ती जा रही है, जिनमें नृत्य-गीत का भ्रमेल न हो। सम्भवतः इसके दो कारण हैं—पारम्परिक रंगमंच का अद्यानुसरण कर कथित प्रगति के ढोल पीटने की आत्मश्लाघा और दूसरे अवंगठित और अधिकचरी संस्थाओं की परीसीमाओं के बन्धन, जिन्हें तोड़ कर बाहर निकलना उनके लिये सम्भव नहीं है। भारतीय रंगमंच की आत्मा केवल गद्य-मवाह से न बन कर नृत्य और गीत के कलात्मक एवं क्षीने स्वर्णिम तारों से बनी हुई है, जिसे छोड़कर वह जीवित नहीं रह सकता।

आधुनिक युग बहुमुखी प्रसार का युग है, अतः हिन्दी की ही भाँति बँगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों ने भी विविध दिशाओं में प्रसार किया। आधुनिक युग के प्रारम्भ होने के पूर्व इस प्रसार के लिये, भारत में चल्-चित्रों के अभ्युदय के कारण, कुछ समय के लिये दिशावरोध पैदा हुआ, उपलब्धता भी हुई, किन्तु शीघ्र ही यह कुहासा, यह तूफान शान्त हुआ और सभी भाषाओं के रंगमंचों की जय-यात्रा प्रारम्भ हुई। बँगला और गुजराती की व्यावसायिक नाटक मंडलियों ने से कुछ ने इस कुहासे और तूफान की चिन्ता किये बिना अपनी गति की, सञ्जाति से निकल कर, जारी रखा, कुछ नयी मंडलियाँ बनीं और आधुनिक युग के अन्त तक (इस अध्ययन की काल-सीमा को दृष्टि में रख कर, यद्यपि यह युग आज भी चल रहा है) उनमें से कुछ चलती भी रहीं। बँगला के स्टार, मिनर्वा, विश्वरूपा और रंगमटल तथा गुजराती का देशी नाटक समाज आज भी व्यावसायिक स्तर पर सक्रिय है। मराठी में यद्यपि कुछ व्यावसायिक मंडलियाँ आधुनिक युग में सक्रिय रहीं, किन्तु व्यावसायिक सफलता न मिलने के कारण उनका ह्रास हो गया। मिनर्वा का मंचालन एक अद्वैतव्यवसायी या सहकारी संस्था—लिटिल थियेटर ग्रुप के हाथ में होने से उसके मंच पर कुछ नये प्रयोग अवश्य देखने में आते हैं, किन्तु नये प्रयोगों के लिये आधुनिक युग इन सभी भाषाओं में अपने व्यावसायिक रंगमंच का ऋणी है। ये प्रयोग गद्य-नाटकों के अतिरिक्त नृत्य-नाट्य,

गीति-नाट्य अथवा संगीतक सभी दिशाओं में हो रहे हैं। इसके अतिरिक्त इन तीनों भाषाओं, अर्थात् लोकनाट्य-भाषा, समाशा और भवाई को भी नया रूप देने और उसके पुनरुज्जीव की चेष्टा की जा रही है।

इस युग में रगशिल्प भी परिभाषित हुआ और उसमें प्रौढ़ता आई। रम-सज्जा, रंगों के मिश्रण और रग दीपन, तथा ध्वनि-संकेतों के निक्षेप में भी सुशुद्धि और वैज्ञानिकता के दर्शन हुए, किन्तु रगशिल्प के ध्वनिसाध्य होने के कारण सादे और प्रतीक दृश्यों का उपयोग भी हुआ। असंगठित और छोटे नगरी की अर्ध-प्रीकृत नाट्य-संस्थाओं के लिये इस रगशिल्प का उपयोग सम्भव न हो सका और उन्होंने पुरातनवादी संस्थाओं के रंगीन और चित्रित परदों की जगह सादे काले या गीले परदों और कट-पीनों से ही काम चलाया।

बंगला में रगशालाओं की दीर्घ शृंखला होने के कारण आधुनिक युग में नई रगशालाएँ बनाने की ओर ध्यान न देकर बतमान रगशालाओं के जोर्गोद्वार, पुनर्गठन और नवीनीकरण की ओर विशेष ध्यान दिया गया। इस युग में कलकत्ते के कालिका वियेटर ने परिक्रामी रगमच की स्थापना अवश्य की और मुत्तागन-जैसे छुले रगमच भी बने, किन्तु इनकी संख्या अधिक नहीं है। मराठी-क्षेत्र में रगशालाओं की अपनी परम्परा न होने के कारण इस दिशा में कुछ विशेष प्रयास किये गये और बम्बई, पूना और नागपुर में रगशालाएँ बनाई गईं। गुजराती-क्षेत्र में इस युग में नई रगशाला बनाने का कोई प्रयास दृष्टिगोचर नहीं हुआ। बम्बई आदि नगरी में बनी अन्य नई-पुरानी सर्वभाषी नाट्यशालाओं से ही काम चलाने का प्रयास किया गया।

इस युग की एक और विशेषता रही है और वह यी-रगमच के लिये उच्च कोटि के मौलिक नाटकों के सृजन का अभाव, जिसकी पूर्ति के लिये विदेशी एवं हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के नाटकों के अनुवादों के साथ उनकी कथाओं और उन्मासों के आधार पर बड़े पैमाने पर नाट्य-रूपान्तर भी तैयार किये गये। बंगला, मराठी और गुजराती के रगमचों के अध्यताओं से यह बात छिपी नहीं है, किन्तु इस प्रवृत्ति से मौलिक नाटककारों की रोगोपयोगी नाटक लिखने की प्रेरणा न मिल सकी और फलतः मराठी को छोड़ (जिसमें नाटक सर्वत्र मच के लिये ही लिखा जाता रहा है) बंगला और गुजराती में रंग-निर्देश या पाठ्य नाटकों की वृद्धि हुई। रगमच से उनकी सम्बन्ध टूट गया।

आधुनिक युग में पूर्णतः नाटकों के साथ कुछ एकाकी नाटक भी खेले गये, किन्तु अधिकांश एकाकी रगोपयोगिता को किनारे रख केवल एक नवीन विषय के पोषण, वैविध्य-प्रदर्शन अथवा लघु कथा की भाँति पत्र-पत्रिकाओं के माध्यम में पठन-नाटन और मनोरंजन के लिये लिखे गये। इनमें से अधिकांश में कोई सुगठित कथानक नहीं होता, जिससे उनमें रम-निष्पत्ति एवं संप्रेषणीयता की शक्ति नहीं होती, जिसके बिना उन्हें रगमच पर सफलतापूर्वक नहीं उतारा जा सकता। दूसरे प्रकार के एकाकी या लघु नाटक ध्वनि-माध्यम अर्थात् आकाशवाणी के लिये लिखे गये, जिनमें से कुछ को छोड़ दोष को मच पर उसी सफलता के साथ नहीं प्रस्तुत किया जा सकता। कुछ ध्वनि-नाटक अवश्य ही सुन्दर रग-एकाकी भी होते हैं, किन्तु ऐसे नाटक बोझे ही होते हैं। इसीलिये मराठी और गुजराती में ध्वनि-नाटक के रूप में अधिक नाटक नहीं खेले गये और प्रायः रग-एकाकियों को ही आकाशवाणी से प्रसारित किया जाता है। इसके विपरीत हिन्दी-क्षेत्र की व्यापकता के कारण हिन्दी में आकाशवाणी के लिये लिखने वाले नाटककारों का एक वर्ग ही अलग धन चुका है, जो अपने ध्वनि-नाटकों को प्रसारित होने के उपरान्त कुछ रग-संकेत जोड़ कर उन्हें रग-एकाकी की भाँति प्रकाशित कर देते हैं। बंगला में रग-एकाकी ही लिखने का चलन अधिक है।

जो भी हो, इन रग-एकाकियों में एकाकी नाट्य-प्रतियोगिताओं के लिये विस्तृत पृष्ठभूमि तैयार कर दी है। स्कूल-कालों के नाटिकोत्सवों पर भी प्रायः एकाकी खेले जाने लगे हैं, क्योंकि छात्रों के लिये पूर्णतः नाटकों के प्रयोग कठिन नहीं, तो अम-एव-अध्य-साध्य अवश्य हैं।

संक्षेप में, इन विविध दिशाओं में फैलने वाले तीनों भाषाओं के रगमचों पर व्यवस्था, दिशा-शोध और स्थिति-

रता, की आवश्यकता है, जिसके लिये यह युग अभी अपने दिशा-प्रवर्तक की प्रतीक्षा में है ।

(क) बँगला रंगमंच : प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ

आधुनिक युग में रवीन्द्र युग के दो स्तंभ बह गये—नट एवं नाटककार रवीन्द्रनाथ ठाकुर सन् १९०१-१४ और नट एवं नाट्याचार्य शिशिरकुमार भादुड़ी ३० जून, १९३९ को दिवंगत हो गये । रवीन्द्र की नाट्य-पद्धति का इस युग में यद्यपि अनुकरण नहीं हुआ, फिर भी उनके नाटकों की युग-सापेक्ष व्याख्या करके उन्हें रंगोपयोगी सिद्ध करने का प्रयास शम्भु मिश्र और उनके नाट्य-दल बहुरूपी द्वारा किया गया, जिसकी सर्वत्र प्रशंसा हुई । रवीन्द्र के नाटक न केवल इस देश में, वरन् इंग्लैंड, अमेरिका, रूस आदि देशों में भी बड़े धाव से खेले गये शिशिरकुमार ने भी रवीन्द्र युग में ही उनके कई नाटक व्यावसायिक रंगमंच पर खेले, यद्यपि उन्हें अधिक सफलता न मिल सकी । इसका कारण था—सारसालीन 'पिक्चर-फ़ैम' मंच की सीमाओं के भीतर उनका उपस्थापन । स्वयं शिशिर इस प्रकार के मंच के पक्षपाती न थे । इसकी अपेक्षा वे बँगला यात्रा नाटक के रंगमंच को प्रथम देकर 'जातीय नाट्यशाला' की स्थापना श्रेयस्कर समझते थे । वे जागते-सोते इसी एक स्वप्न को देखते थे—जातीय नाट्यशाला का स्वप्न । कारा उनके जीवन में ही यह स्वप्न साकार हो सका होता । आज भी यह स्वप्न एक स्वप्न ही है, क्योंकि आज के कुछ कथित खुले रंगमंच भी 'पिक्चर-फ़ैम' वाले मंच को लेकर ही बने हैं । आधुनिक युग में भी शिशिर बाबू जीवन के अन्तिम वर्षों तक अपने धीरगम् को लेकर सक्रिय बने रहे । यह उनके 'नटजीवन का शेष कीर्तित्तम' था ।

रवीन्द्र युग के एक अन्य अप्रतिम कलाकार अहीन्द्र चौधरी ने अपने स्वाभाविक एवं प्रभावशाली अभिनय से आधुनिक युग में बँगला रंगमंच में जीवन-संचार किया । सन् १९४२ में वे नाट्याचार्य होकर रंगमंच में आये और उन्होंने अपनी अभिनय-कला और सुयोग्य नाट्य-शिक्षा द्वारा रंगमंच के नाटकों को चमका दिया । महेन्द्र गुप्त का 'माइकल' उनके निर्देशन में सात रात्रियों तक और अयस्कान्त बहशी का 'मोला मास्टर' दो सौ रात्रियों में अधिक चला । अहीन्द्र ने आधुनिक युग के पूर्वार्ध में वही लोकप्रियता प्राप्त की, जो गिरीशचन्द्र घोष या दानी बाबू ने उनसे पूर्व प्राप्त की थी ।

शिशिरकुमार, अहीन्द्र चौधरी और उनके समकालीन कलाकारों ने सामाजिक अप्रतिष्ठा के पात्र बन कर भी अपनी अहंविष साधना और त्याग के बल पर बँगला रंगमंच की धारा को सातत्य प्रदान किया, उसका क्रम चलाचलो के आगमन और प्रसार के कारण कहीं टूट न सका । समय-समय पर होने-वाले प्रवन्ध-परिवर्तन, कलाकारों के पलायन, अवकाश-ग्रहण अथवा निषण, सरकारी एवं दैवी प्रकोप के बावजूद बँगला रंगमंच सर्वत्र जीवित बना रहा । इसका श्रेय उस कला-भूमि बंगाल को है, जहाँ एक के बाद एक नट एवं नाट्याचार्य जन्म लेते रहते हैं ।

व्यावसायिक रंगमंच : पुरानी नाट्यशालाओं का भी इस दिशा में योगदान अविस्मरणीय है । इनमें से प्रमुख हैं—स्टार, मिनर्वा, रंगमहल, और नाट्यनिकेतन, जो आज भी बँगला रंगमंच की अप्रतिहत गति से सेवा कर रहे हैं ।

स्टार थियेटर — जून, १९३६ में स्टार-स्थित नवनाट्य मंदिर के बन्द हो जाने पर स्टार का प्रबन्ध पहले बियल पाल और फिर १९३७ ई० में उपेन्द्रकुमार मिश्र के हाथ में आया । स्टार का धीरगम् 'धर्मद्वन्द्व' के अभिनय से हुआ । इसके बदनन्तर महेन्द्र गुप्त-कृत 'चक्रवर्ती', सुवीर बाबू-कृत 'बांगलार बीम' और यणि कन्दोपाध्याय-कृत 'वासुदेव' खेले गये । सन् १९३९ में 'सोनार बांगला', 'जननी जन्मभूमि' आदि तथा सन् १९४० में 'तुलसी', महेन्द्र गुप्त-कृत 'उत्तरा', 'रणनीतिसिंह' आदि नाटक खेले गये ।

इसके बाद महेन्द्रगुप्त के 'महाराजा नदकुमार', 'टीपू सुल्तान' आदि कई ऐतिहासिक नाटक उपेन्द्र बाबू के निर्देशन में मंचस्थ हुए । 'टीपू सुल्तान' इन नाटकों में सर्वश्रेष्ठ रहा और उसका अभिनय भी उच्च कोटि का हुआ ।

इसमें रवि राय और दोफालिका 'पूतू' ने कमय हैदरअली और रुनी बेगम की भूमिकाएँ की थी। आगे चल कर स्टार में 'स्वर्ण हनेवद्ध', 'पायें सारधि' और दिलीपदाम गुप्त का '२२ दो शनिवार' बर्हिनीत हुआ।

प्राय १९४६-४७ तक राष्ट्रीय विचारोत्तेजक नाटक खेल कर स्टार बंगाल के जन-जीवन में स्फूर्ति भरता रहा। १५ अगस्त, १९४७ को देश के स्वतन्त्र होने और बंगाल के विभाजन के फलस्वरूप सम्पूर्ण बंगाल का जन-जीवन अस्थिर और उद्वेलित हो उठा। दो-तीन वर्षों तक बंगाल अपनी शरणार्थी-समस्या को लेकर उलझा रहा। बंगला रंगमंच के लिये ये दिन बड़े अर्थ-मकट के रहे। स्टार ही नहीं, मिनर्वा, रंगमहल और श्रीरंगम् सभी की आर्थिक स्थिति डोबाडोल हो उठी।

सन् १९५२ में स्टार के परिष्कारमी रंगमंच पर निरूपमा देवी के उपन्यास के देवनारायण गुप्त-कृत नाट्य-रूपांतर 'व्यामली' को मंचस्थ किया गया, जिसके सन् १९५५ तक ४८४ प्रयोग हुए। बंगला रंगमंच पर यह पहला प्रयोग था, जो इसी रातों तक चला। इसमें जहर गामुली, सावित्री चट्टोपाध्याय, उत्तमकुमार, मिहिर भट्टाचार्य आदि ने मुख्य भूमिकाएँ की थी। यह नाटक इतना लोकप्रिय हुआ कि इसके ६-७ संस्करण अब तक निकल चुके हैं।

सन् १९५५ में शरद्-परिणीत हुआ, जो १३५ रात्रियों तक चला। इस नाटक के बाद स्टार का नवीनीकरण कर उसके हाल को वातानुकूलित (एयर-कंडीशन्ड) बनाया गया। इसके अनन्तर शरद् के उपन्यास 'श्रीकान्त' के प्रथम-द्वितीय भागों और तृतीय-चतुर्थ भागों के पूरक-पूरक नाट्य-रूपान्तर (रूपांतरकार देवनारायण गुप्त) सन् १९५९ के प्रारम्भ तक खेले गये। प्रथम-द्वितीय भाग के ५०० और तृतीय-चतुर्थ भाग के लगभग २०० प्रयोग हुए।

१२ मार्च, १९५९ को मनोज वसु के उपन्यास 'वृष्टि-वृष्टि' का देवनारायण गुप्त द्वारा नाट्यरूपांतरित एवं निर्देशित 'डाक बंगला' मंचस्थ हुआ, जिसमें छवि बिस्वास, अपर्णादेवी, अजित बनर्जी, साधना राय-चीपरी आदि ने प्रमुख भूमिकाएँ की थी। नाटक निम्नकी भा और प्रथम अंक में पाँच और दोष दोनों अंकों में ६-६ दृश्य थे। रंग-सज्जा और रंग-दीपन अनिल वसु का था।

सन् १९६० में दो नाटक खेले गये-देवनारायण गुप्त-कृत 'परमाराध्य श्री श्रीरामकृष्ण' और सुबोध घोष के उपन्यास का दे० ना० गुप्त-कृत नाट्यरूपान्तर 'श्रेयसी'। प्रथम के १०० और दूसरे के ३८७ प्रयोग हुए। निर्देशन दे० ना० गुप्त का था।

सन् १९६१ में शक्तिवद राजगुरु के उपन्यास 'शेषनाथ' के देवनारायण गुप्त-कृत नाट्य-रूपान्तर 'शेषान्ति' का अभिमंचन हुआ। यह १५० रात्रियों तक खेला गया। इसके अनन्तर नीहाररजन गुप्त के उपन्यास 'निशिष्य' का देवनारायण गुप्त-कृत नाट्य-रूपान्तर 'तापसी' का प्रदर्शन प्रारम्भ हुआ। इसके ४५८ प्रयोग हुए। इसकी लोकप्रियता के कारण इसी नाटक के आधार पर बँगला में 'तापसी' फिल्म भी बनाई गई। प्रुध गुप्त ने 'तापसी' को 'निकट स्तर' का 'मेलोड्रामा' कहा है, जिसमें मानव-जीवन की किसी गंभीर समस्या का अंकन नहीं हुआ है। जो भी हो, व्यावसायिक दृष्टि से यह एक सफल नाटक कहा जा सकता है।

१८ फरवरी, १९६४ से विमल मित्र के उपन्यास 'एक-दसक-अतक' के देवनारायण गुप्त-कृत नाट्य-रूपान्तर का प्रदर्शन प्रारम्भ हुआ, जो सन् १९६५ के अन्त तक चलता रहा। २४ दिसम्बर, ६५ को इन पक्तियों के लेखक ने इस नाटक के प्रदर्शन को देखा था। परिकामी मंच पर नाटक के विविध दृश्यबन्ध बहुत भव्य और वाक-पंक थे। इस नाटक में गुरीचो के ऊपर धनिकों के अत्याचार, उनके नैतिक पतन आदि की कथा वर्णित है।

सन् १९६१ में रवीन्द्र शताब्दी के अवसर पर स्टार ने 'शेषान्ति' का प्रदर्शन किया।

सन् १९६२ में स्टार ने भारत पर चीनी आक्रमण के समय नेफा पर चीनी आक्रमण से सम्बन्धित 'स्वर्ण-

कीट' तथा 'कारागार' (कृष्ण-जन्म मे सम्बन्धित) नाटक मवस्थ किये ।

स्टार के सभी कलाकार एव शिरो वेतनभोगी है । पुरुष कलाकारो को १२५) ६० मे २५००) ६० और स्त्री-कलाकारों को १५०) ६० से २५००) ६० प्रति माह तक वेतन दिया जाता है । नायक-नायिका को २५००) ६० प्रतिमाह वेतन मिलता है । 'डाक बॅगला' मे 'श्रेयमी' तक छवि विड्यमान स्टार के नायक रहे । अपर्णादेवी मन् १९९० और उसके बाद तक नायिका की भूमिकाएँ करती रहीं हैं । स्टार मे कुल १२० कर्मचारी हैं, जिनमे लगभग ९० कलाकार एव शिरो हैं । प्रतिमाह मोलह हजार का 'पे विल' बनता है । पूजा बोमन अलग से दो माह के वेतन के बराबर दिया जाता है । कलाकारों आदि के लिए स्टार की अपनी मविध्य निधि की भी व्यवस्था है ।

कलाकारो को प्रयोग (शो) के दिनों (बृहस्पति, मनिवार और रविवार) और रवो के अदकाश के दिनों मे काम करना पड़ता है । रविवार को 'मैडिनी शो' भी होता है । इस प्रसार उम दिन दो 'शो' होते हैं । औमतन प्रत्येक माह उन्हें बीस प्रयोगो मे उन्नता पटना है । एव सन्धे कलाकार का रग-जीवन दय से बाह्य वर्ष तक का होता है । पूर्वाभ्यास और नाट्यप्रिक्षण पर पूरा जोर दिया जाता है । नये नाटक का प्रबन्धित डाई-नीत माह पूर्व प्रारम्भ हो जाता है, जो रात को ६ बजे से १० बजे तक चलता है । प्रबन्धित के मध्य न तो कोई नाटक होता है और न हाल किराये पर ही दिया जाता है । हाल केवल खेल चालू रहने के दिनों मे ही किराये पर दिया जाता है । स्टार का एक दिन का किराया ८००) ६० है ।

स्टार सिन्डरेट कलकत्ते का एकमात्र बागानुद्धि सिन्डरेट है । इसमे परिवर्तनी रममच की व्यवस्था है, जिन पर तीन सेट एक बार ही लगाये जा सकते हैं । सेट के प्रत्येक पलैट की ऊँचाई १७ फुट होती है और चौड़ाई आदय-कतानुसार दो से लेकर दम-बाह्य फुट तक होती है । मच के एक पात्र मे पुरयो एव शिरो के लिये पृथक् सेपथ कक्षो ('ट्रेसिंग रूम') की व्यवस्था है । वालकनी-सहित इसमे १२० मीटें हैं । प्रायः प्रत्येक प्रयोग मे हाल संचालक भर जाता है और टिकट की अंतिम बिक्री पहले से ही हो जाती है, जिसके लिये 'एडवांस बुकिंग' का प्रबन्ध रहता है । भूमिखण्ड की सीटो की टिकट की दरें १) ६० से लेकर ७) ६० तक और 'वालकनी' के लिये १.५० ६० से लेकर ५.०० ६० तक हैं ।

स्टार के उपयुक्त विशिष्ट अध्ययन से उसकी और मामान्यतः बॅगला रममच की लोकप्रियता और उपलब्धियो का अनुमान सहज ही लगाया जा सकता है ।

मिनर्वा-सन् १९३७ मे उपेन्द्रकुमार मित्र के मिनर्वा छोड़ कर चले जाने पर हेमेल मजूमदार स्वत्वाधिकारी हुए और उन्होंने उत्पल मेन-कृत 'पार्थ सारथि' तथा कुछ पुराने नाटक लेने । सितम्बर, १९३९ मे प्रबन्ध पुनः बदला और नये प्रबन्ध के अन्तर्गत महेन्द्र गुप्त का 'अभियान', 'अन्नपूर्णा मंदिर', जलधर चट्टोपाध्याय के 'कवि कालिदास' और 'हाउस फुल', 'ब्लैक आउट', शचीन सेन का 'मुद्रिमार कीर्ति' और गीतम सेन का 'डाक्टर' अभिनीत हुए ।

मन् १९४२ के मध्य मे मिनर्वा एक लिमिटेड कम्पनी के प्रबन्धक के अन्तर्गत चला गया और दिलावर हुसैन, बडी बन्धोपाध्याय, तरेशचन्द्र गुप्त और धीरेन मुखर्जी उसके संचालक नियुक्त हुए । २२ जून, १९४३ को मिनर्वा के एक सुयोग्य एव प्रियदर्शन कलाकार दुर्गादास बन्धोपाध्याय का निधन हो जाने से मिनर्वा की बडी क्षति हुई, किन्तु भगले वर्ष नाट्यमार्गती के वन्द होने पर सरयूबाला, रममहल से रतीन बन्धोपाध्याय और रानीबाला आदि कई कलाकार आ गये । छवि विदयाम (शमिद्ध रग-एव-दिन्य अभिनेता) भी मिनर्वा मे आ गये । फलतः निम्नलिखित वाचु के निदेशन मे 'देवदाम' (मार्च, १९४४) का प्रयोग बहुत सफल रहा । इसके अनन्तर 'पुरोहित', शचीन्द्रनाथ सेन-गुप्त के 'राष्ट्रविक्रम' और 'प्राज्ञो पात्रा' (१९४५ ई०), 'मिसर कुमारी', 'चन्द्रसेखर', तारपथकर बन्धोपाध्याय



का 'बुद्ध पुरुष' मंचस्थ हुए। सन् १९४६ में चंकिमचन्द्र के उपन्यास का गिरीश-कृत नाट्यरूपांतर 'सितोरोम' खेला जाकर बहुत लोकप्रिय हुआ, किन्तु १६ अगस्त, ४६ के साप्ताहिक दंगे से मिनर्वा को बहुत क्षति हुई। २८ फरवरी, १९४७ से शरद की एक कहानी का देवनारायण गुप्त-कृत नाट्य-रूपांतर 'काशीनाथ' का अभिनय प्रारम्भ हुआ, जो दंगे के बीच जब-सब चलता रहा।

इसके अतिरिक्त गत कुछ वर्षों में बेंगला के प्रसिद्ध नाटककार, नट एवं नाट्यचार्य गिरीशचन्द्र घोष की जन्मशताब्दी के उपलक्ष्य में शेखमोहन मित्र, सितोशनन्द चक्रवर्ती और किरणचन्द्र दत्त द्वारा सन् १९४३ में स्थापित 'गिरीश परिषद्' द्वारा प्रस्तुत सभी नाटक मिनर्वा में ही खेले गये। परिषद् शेखमोहन मित्र की मृत्यु (सन् १९४४) के कुछ काल बाद प्रायः विघिल हो गई।

इसी बीच मिनर्वा थियेटर में हिन्दी-रंगमंच (१९४५ ई०) और हिन्जुस्तान थियेटर में स्थापना (९ जनवरी १९४६ ई०) हुई, जिनका विवरण आगे दिया गया है। सन् १९४८ तक मिनर्वा में प्रमुख रूप से हिन्दी के नाटक खेले जाते रहे। इसके अनन्तर बेंगला के नाटकों के साथ मिनर्वा में हिन्दी के नाटक भी यदा-कदा होते रहे। २७-२८ दिसम्बर, १९५८ को रामचन्द्र 'आम्रू' का 'देश की लाज' नाटक जेष्ठराय और 'आम्रू' के सह-निर्देशन में मंचस्थ हुआ। इस प्रकार मिनर्वा का बेंगला तथा हिन्दी रंगमंच के इतिहास में दोनों के समग्र-स्थल के रूप में स्थान अक्षुण्ण है।

१० जून, १९५९ को कलकत्ते के लिटिल थियेटर ग्रुप नामक चौकीन (अध्यावसायिक) नाट्य-दल ने मिनर्वा का परिचालन-भार ग्रहण किया और उत्पल दत्त-कृत 'छाया-नट' का ३० अगस्त, ५९ तक प्रदर्शन किया। यहाँ यह ज्ञातव्य है कि इसके कई माह पूर्व दिसम्बर, १९५८ में ही ग्रुप ने इस नाटक का प्रदर्शन प्रारम्भ कर दिया था। ३१ दिसम्बर, १९५९ को ग्रुप का सर्वश्रेष्ठ और लोकप्रिय नाटक 'अगार' (लेखक-उत्पल दत्त) प्रारम्भ हुआ, जो लगभग ५०० रात्रियों तक चला। इसके परिचालक (निर्देशक) थे-उत्पल दत्त, समीत-निर्देशक प्रसिद्ध सितार-बादक रविशंकर और रंग-मञ्जरीकार निर्मल गुरु राय। रंगमित्र-बृद्धयन्त्र, रंगदीपन एवं ध्वनि-संकेत की दृष्टि से यह बेंगला रंगमंच का क्रांतिकारी समानाधिकार रहा है। इसमें रंगदीपन के आधुनिक साधनों का उपयोग कर कोयले की खान की बाढ़ के पानी से भरते और घिरे हुए खनिकों को डूबते हुए दिखाया गया है।<sup>११</sup>

मई, १९६० में दो एकाकी भी खेले गये—'उमानाथ भट्टाचार्य-कृत 'छोटो लोक' और अजीत गांगुली-कृत 'नवद्वारदल वयाम'।

मिनर्वा ने अप्रैल, १९६१ में रवीन्द्र-तपती तथा अगले माह उत्पल दत्त-कृत 'फरारी फौज' प्रारम्भ किया। 'फरारी फौज' नितात मौलिक नाटक न होकर उस पर क्लिफोर्ड आर्टेट के 'टिल दि वे आइ डाइ' नाटक की छाप है।<sup>१२</sup> जनवरी, १९६३ में चेल्लव 'बाजी' (सत्य बनर्जी-कृत चेल्लव की कहानी का नाट्य-रूपान्तर) का प्रयोग प्रारंभ हुआ। इसी वर्ष मार्च में महलवन-कृत उपन्यास 'तिनाथ, एकटि नदीर नाम' का उसी नाम का उत्पल दत्त-कृत नाट्य-रूपान्तर मंचस्थ किया गया। इस नाटक से व्यावसायिकता की गंध आती है। मिनर्वा के अन्य नाटकों की भाँति इसमें समुद्रन एवं भीड़-संरचना का अच्छा उपयोग हुआ है।

सन् १९६४ में मिनर्वा ने वेक्सपियर-जूलियस सीज़र (बेंगला) प्रदर्शित किया। इसी वर्ष फ्रेड्रिक वुल्फ़ के नास्तो-विरोधी नाटक 'प्रोफेसर मामलाक' (बेंगला) का प्रयोग किया गया। नाटक का निर्देशन उसके नायक उत्पल दत्त ने किया, किन्तु उनके स्वर में माधुर्य का अभाव था। रंगदीपन के लिए श्वेत और लाल प्रकाश का सुन्दर प्रयोग किया गया था।

२८ मार्च, १९६५ से प्रदर्शित उत्पल दत्त-कृत 'कस्लो' कथ्य एवं चित्र की दृष्टि से मिनर्वा की अद्भुत कृति है। इसकी कथा १९४६ के नौसैनिक-विद्रोह से सम्बन्धित है। एक जलयान पर नाविकों के विद्रोह, युद्ध और

अन्त में उनके प्रताड़न के दृश्य बड़े प्राणवान और गत्यात्मक हैं। प्रथम दो अंकों में समुद्रस्थ जलयान का पादबंधाग सामाजिकों के सामने रहना है, किन्तु अंतिम अंक में उसका मुखभाग सामने हो जाता है। जलयान के भीतर के भी कुछ दृश्य दिखाये जाते हैं। आलोकचित्र-प्रक्षेपक के द्वारा प्रदर्शित समुद्र की लहरें जलयान की स्थिति को यथार्थ परिप्रेक्ष्य में साकारत्व प्रदान करती हैं।

उत्पल दत्त, शेखर चट्टोपाध्याय तथा शोभा सेन की भूमिकाएँ यथार्थ के बहुत निकट रही हैं। इन पक्षियों के लेखक ने जिन दिनों इस नाटक को देखा, उत्पल दत्त भारत प्रगतिशा अघिनियम के अन्तर्गत उन दिनों गिरफ्तार थे। फिर भी 'कल्लोल' अबाध गति से चलता रहा और सामाजिकों को क्रांति की प्रेरणा देगा रहा। शासन ने उस पर कोई प्रतिबन्ध नहीं लगाया। नाटक के ३०० से अधिक प्रयोग हुए। सन १९६६ में मिनर्वा ने अपना नया नाटक 'अज्ञेय वियतनाम' प्रस्तुत किया, जो वियतनाम में अमेरिका के युद्ध से सम्बन्धित है।

जिटिल थियेटर ग्रुप अपनी दीर्घ परम्परा के अनुसार उदात्त, गम्भीर अथवा विचारोत्तेजक नाटक प्रस्तुत करता रहा है। ग्रुप द्वारा 'मिनर्वा' का संचालन सहकारी आधार पर किया जा रहा है, जो इस विधा में अपने ढंग का एक अभिनव प्रयोग है।

यह ग्रुप अब तक ५३ से ऊपर नाटक मंचस्थ कर चुका है।

रंगमहल - योगेशचन्द्र के 'नन्दरानीर ससार' (१९३६ ई०) के अनन्तर रंगमहल का परिचालन यामिनी मित्र, रघुनाथ मल्लिक और कृष्णचन्द्र दे के हाथ में आया और १५ मई, १९३७ को 'अभिषेक' अभिनीत हुआ। शचीन सेनगुप्त के 'स्वामी-स्त्री' (१९३७ ई०) में नायक ललित की भूमिका में दुर्गादास बन्धोपाध्याय और नायिका लिली के अभिनय में रानीबाला ने अच्छी लोकप्रियता अर्जित की। जुलाई, १९३८ में दुर्गादास के चले जाने पर अहीन्द्र चौधरी 'रंगमहल' में आ गये।<sup>१८</sup> इसी वर्ष 'शचीन-सतनीर विचार' बेला गया, जिसमें अहीन्द्र की डाक्टर बोस की भूमिका अन्यतम रही। सट्टिनी के रूप में रानीबाला का अभिनय बहुत प्रभावशाली रहा।

रंगमहल का प्रबन्ध बदला और अमर घोष उसके स्वत्वाधिकारी हुए। इस काल में योगेशचन्द्र चौधरी का 'माकडसार जाल', अयस्कान्त बहसी का 'ढाँ' मिस कुमुद और विधायक नट्टाचार्य के 'माहिर घर' और 'विश बछर आगे' खेले गये। सन् १९४० में विधायक-कृत 'मालाराम' और 'रत्नद्वीप' नाटक मंचस्थ हुए।

सन् १९४१ में यामिनी मित्र ने पुनः रंगमहल को लेकर अतुलकृष्ण मित्र के नाट्य-रूपांतर 'कपालकुंडला', विधायक नट्टाचार्य के 'रत्नेर डाक' और 'तूमी आर आमी' आदि कई नाटक प्रस्तुत किये और फिर रंगमहल को छोड़ दिया।

सन् १९४२ में अभिनेता सारदचन्द्र चट्टोपाध्याय ने रंगमहल किराये पर लेकर अहीन्द्र चौधरी को निर्देशक के पद पर नियुक्त किया। अहीन्द्र के निर्देशन में 'माइकेल' और 'गोला मास्टर' को आसाधिक लोकप्रियता प्राप्त हुई। इनमें प्रथम के सौ और दूसरे के दो सौ से अधिक प्रयोग हुए।

सन् १९४३ से १९४५ तक कई नाटक खेले गये, जिनमें वकिमचन्द्र-आनन्दमठ के बाणीकुमार एवं असोकनाथ शास्त्री द्वारा किये गये नाट्यरूपांतर 'सतान' (१९४५ ई०) को बहुत लोकप्रियता प्राप्त हुई। इसके अनन्तर रंगमहल में 'राजपथ' (१९४६ ई०, उपेन्द्र नाथ गंगोपाध्याय के उपन्यास 'राजपथ' का देवनारायण गुप्त-कृत नाट्य-रूपांतर), नीहारगुरुजप गुप्त-कृत 'उल्का' (१९४५ ई०), तरुण राय-कृत 'एक प्याला काफी' (१९४९ ई०), विमल मित्र के उपन्यास 'साहब-बीबी-गुलाम' का नाट्यरूपांतर (१९६० ई०) आदि कई नाटक सफलता के साथ अभिनीत हुए। 'उल्का' में जन्म से परित्यक्त एक कुरूप बालक की जननी के प्रति दुर्निवार उत्कठा और उसके अंतिम समय में मुन्दरी माँ के वात्सल्य की अनुठी कथा निहित है। 'एक प्याला काफी' 'हृदय-रोमांच से युक्त एक जासूसी नाटक है, जिसकी कथा एक प्याला काफी पीकर फिल्म-निर्देशक अरुण गुप्त की हुई मृत्यु को केन्द्रित

कर उसके चारो ओर घूमती है। इस नाटक के १५० प्रयोग हो चुके हैं।

दिसम्बर, १९६५ में अपनी कलकत्ता-यात्रा के समय इन पत्रियों के लेखक ने रंगमहल में 'टाकार रंग काला' नाटक देखा, जिसमें पेंस के दोषों का हास्य के माध्यम से निरूपण किया गया है। नाटक सामान्य कोर्ट का होते हुए भी यह सामाजिकों की अच्छी भीड़ आकर्षित करता रहा है। इसके पूर्व, संभवतः १९६४ में 'नाम-विभ्राट्' (आस्कर वाइल्ड के 'इम्पाटेंस आफ वीग बर्नेस्ट' का रूपान्तर) मंचस्थ हुआ था, जो एक सामान्य सुखात नाटक था।

आञ्जल रंगमहल का स्वत्व जितेन्द्र बोस तथा बी० एल० वंसल के पास है। रंगमहल कलकत्ते के उन तीन व्यावसायिक रंगालयों में से एक है, जहाँ परिकामी रंगमंच की व्यवस्था के साथ रंग-शिल्प के आधुनिक सभी साधन वर्तमान हैं। रंगमहल के कलाकारों का अपना एक दल है, जिसका नाम है—रंगमहल दिलीप गोष्ठी। इसी गोष्ठी के द्वारा आञ्जल रंगमहल के नाटक मंचस्थ होते हैं।

नाट्य-निर्देशन-कलकत्ते का चौथा सशक्त रंगमंच था—नाट्यनिकेतन, जो रवीन्द्र युग में अपनी स्थापना से लेकर अब तक बराबर सक्रिय बना हुआ था। सन् १९३७ में निर्देशक यशोदा घोष के कलकत्ता थियेटर्स लि० को लेकर रंगमहल चल जाने के बाद<sup>१</sup> प्रबोधचन्द्र गुह ने पुनः अपने नाट्य-निर्देशन को जागृत किया और शचीन्द्रनाथ सेनगुप्त का 'सिराजुद्दौला' उपस्थापित किया, जिसमें उन्हें यथेष्ट सफलता मिली। प्रबोध बाबू ने टिफ्ट की दूरे बटा दी।

इसके अनन्तर ज्योति बाचस्पति-कृत 'समाज' (१९३८ ई०), मन्मथराय-कृत 'मीर कासिम' (१९३८ ई०) और नरद-पथेर दाबी' (१९३९ ई०) अभिनीत हुए। 'समाज' तथा 'मीर कासिम' में अभिनेता छवि विद्वास ने क्रमशः जमींदार तथा नायक मीर कासिम की और 'पथेर दाबी' में अहीन्द्र ने सत्यसाची की यशस्वी भूमिकाएँ की। 'पथेर दाबी' पर तत्कालीन सरकार ने रोक लगा दी।

कुछ अन्य नाटकों के अतिरिक्त योगेश चौधरी का 'महामायार चर', शचीन-‘भारतवर्ष’ (१९४१ ई०), ताराशंकर वटोपाध्याय का 'कालिन्दी' (१९४१ ई०) तथा 'महाशक्ति' खेल कर नाट्य-निकेतन अक्तूबर, १९४१ में बन्द हो गया।<sup>२</sup>

इन रंगालयों के अतिरिक्त कुछ नवीन व्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ स्थापित हुईं, जिनमें उल्लेखनीय हैं—कलकत्ता थियेटर्स लि०, नाट्य-भारती, श्रीरंगम् और बालिका थियेटर। इनमें से श्रीरंगम् विद्वत्पणा के रूप में आज भी जीवित है, जबकि अन्य संस्थाएँ कुछ वर्ष चल कर बन्द हो गईं।

कलकत्ता थियेटर्स लि०—नाट्य-निकेतन में शचीन सेनगुप्त के 'नरदेवता' पर प्रतिबन्ध लग जाने तथा अन्य कई प्रतिबन्ध कारणों से उनके सहायक प्रबोधचन्द्र गुह ने सन् १९३६ में कलकत्ता थियेटर्स लि० की स्थापना की। इस संस्था ने इस वर्ष 'बेदार राय' और रवीन्द्र - 'गोरा' तथा अगले वर्ष (१९३७ ई०) 'सती', 'मोगल ममनद' और 'बभ्रुवाटन' नाटक प्रस्तुत किये। निर्देशक यशोदा घोष का प्रबोध बाबू के साथ मतभेद हो जाने के कारण वे कलकत्ता थियेटर्स को लेकर चितपुर रोड पर स्थित रंगमहल में चले गये, जहाँ कुछ समय तक यह संस्था सक्रिय बनी रही।

नाट्यभारती—कलकत्ते के प्रसिद्ध अलफ्रेड थियेटर में रघुनाथ मल्लिक ने रंगमहल को छोड़कर नाट्यभारती की स्थापना की और ५ अगस्त १९३९ को शचीन-‘तटिनीर विचार’ खेलकर संस्था का उद्घाटन किया।<sup>३</sup> इसके बाद शचीन के 'नग्रांम ओ शक्ति' तथा 'असिम होम' (१९४० ई०) मंचस्थ हुए। सन् ४१ में दो नाटक हुए—मनोज बसु का 'प्लावन' और महेन्द्र गुप्त का 'कंकावतीर घाट'। 'तटिनीर विचार' को छोड़ सभी नाटकों में अहीन्द्र चौधरी ने प्रमुख भूमिकाएँ की।

सन् १९४२ में नाट्यभारती का स्वत्व मुरलीधर चटर्जी ने प्राप्त कर लिया । इसी वर्ष ताराशंकर वंद्योपाध्याय का 'दुइ पुरुष' और अगले वर्ष 'पयेर टाके' खेला गया ।

इसके अनन्तर 'देवदास' और 'घात्री पात्रा' के अभिनय के बाद जनवरी, १९४४ में नाट्यभारती को अल्फ्रेड थियेटर छोड़ देना पड़ा । इतस्ततः कुछ अन्य प्रयोग करके यह संस्था अन्ततः भग हो गई ।

**श्रीरंगम् (विश्वरूपा)**—सन् १९४२ में सिधिरकुमार भादुड़ी ने श्रीरंगम् की स्थापना की, जिसका उद्घाटन १० जनवरी को ताराकुमार मुखोपाध्याय के 'जीवनरंग' के प्रयोग से हुआ ।<sup>१३</sup> इसके बाद वनफूल का 'माइकेल', 'विन्दूर छेले', तुलसी लाहिडी का 'दु.खीर ईमान' (१२ दिसम्बर, १९४७), 'स्वप्न', 'विप्रदास', 'तत्सताऊस' आदि कई नाटक मंचस्थ हुए । 'विप्रदास' के अभिनय के समय सिधिर ने श्रीरंगम् का भार अपने अनुज विश्वनाथ भादुड़ी को सौंप दिया । तत्कालीन व्यावसायिक रंगमंच पर सन् १९४३ के अकाल से पीड़ित एक कृषक-परिवार के दुःख-दर्द के बीच मनुष्यत्व की प्रतिष्ठा करने वाले 'दु.खीर ईमान' जैसे सोद्देश्य नाटक का अवतरण एक घटना थी ।

श्रीरंगम् का अन्तिम उल्लेखनीय प्रयोग था—'आलमगीर' का १० दिसम्बर, १९५१ को पुनः अभिनय । इस तिथि को सिधिर के रंग-जीवन के ३० वर्ष पूर्ण होने के उपलक्ष्य में उनके मित्रो एवं अनुयायियों ने उन्हें अभिनय के द्वारा मूक अर्थ प्रदान किया । स्वयं सिधिर ने वर्षावय के बावजूद आलमगीर की भूमिका में सजीव अभिनय किया ।<sup>१४</sup>

२७ जनवरी, १९५६ को सिधिर ने श्रीरंगम् को छोड़ दिया । इसके पूर्व २२ जनवरी को 'मिशरकुमारी', २३ जनवरी को 'चन्द्रगुप्त' और 'प्रफुल्ल' खेले गये ।

श्रीरंगम के ध्वंस पर विश्वरूपा की नींव रखी गई और वह 'आरोग्य-निकेतन' के साथ अवतीर्ण हुआ । नये कलाकारों को लेकर नयी कथा, नयी रंग-सज्जा और वस्तुवादी अभिनय के साथ विधायक भट्टाचार्य-कृत 'क्षुधा' और 'सेतु' (१९५९ ई०) मंचस्थ किये गये, जो यशस्वी और लोकप्रिय हुए ।

'क्षुधा' के ५१३ और 'सेतु' के २० अगस्त, १९६० तक २०० प्रयोग हुए ।<sup>१५</sup>

विश्वरूपा ने न केवल नाट्यप्रतिभाग से बरन् अपनी बहुमुखी योजनाओं से भी बंगला रंगमंच और नाटक के उत्थान का मार्ग प्रशस्त किया है । कुछ प्रमुख योजनाएँ हैं—(१) शिशु नाट्य शाखा की स्थापना, (२) गिरीश ग्रन्थागार की स्थापना, (३) गिरीश नाट्य-प्रतियोगिता तथा (४) गिरीश थियेटर की स्थापना ।<sup>१६</sup>

११ जनवरी, १९५९ को पश्चिमी बंगाल के तत्कालीन मुख्य मंत्री डॉ० विधानचन्द्र राय ने विश्वरूपा की शिशु नाट्य शाखा का उद्घाटन किया । इस शाखा के परिचालक हैं विमल घोष । शिशु-कलाकारों को पारिश्रमिक देने, उनके निःशुल्क उपचार आदि की व्यवस्था भी की गई । इस अवसर पर विमल घोष का 'माया मुकुट' उन्हीं के निर्देशन में खेला गया ।<sup>१७</sup>

विश्वरूपा में सन् १९५८ में गिरीश ग्रन्थागार की स्थापना हुई, जिसमें गिरीशचन्द्र घोष, बंगला के अन्य नाटककारों तथा बंगला एवं अन्य भाषाओं के नाट्य-सम्बन्धी ग्रंथों का सङ्ग्रह है । नाट्य-सम्बन्धी पत्र-पत्रिकाएँ भी आती हैं । अभी यह ग्रन्थागार अपने सीमित साधनों के कारण अपूर्ण है और उसे सर्वांगपूर्ण बनाने की आवश्यकता है ।

योजनानुसार गिरीश नाट्य-प्रतियोगिता भी प्रारम्भ की जा चुकी है, जिसमें प्रथम एवं द्वितीय स्थान प्राप्त करने वाली नाट्य-संस्थाओं, श्रेष्ठ नाटककार, श्रेष्ठ निर्देशक, श्रेष्ठ रंगदीपन-शिल्पी, श्रेष्ठ अभिनेता आदि को पुरस्कार दिये जाते हैं ।

विश्वरूपा की चतुर्थ योजना के अनुसार २९ जुलाई, १९६० को विश्वरूपा के परिचालकत्व में ही गिरीश

थियेटर की स्थापना हुई और उसने तत्त्वावधान में ३१ जुलाई, १९६० को सलिल सेन का 'डाउन ट्रेन' उसकी प्रथम पुष्पाञ्जलि थी। इसका निर्देशन विधायक भट्टाचार्य ने किया।

विश्वरूपा ने कोरे व्यावसायिक दृष्टिकोण से हटकर इन नवीन योजनाओं के रूप में जो ये स्वस्थ परम्पराएँ स्थापित की हैं, वे अभिनन्दनीय हैं। स्टार और रंगमंच की भाँति विश्वरूपा में भी परिक्रामी रंगमंच की व्यवस्था है।

सन् १९६६ में विश्वरूपा ने विधायक भट्टाचार्य का 'लम्ब' प्रस्तुत किया, जिसमें बहुचर्चालय मंच का प्रयोग किया गया था, जिसे सचलकों द्वारा 'थियेटरस्कोप' कहा गया था। यह सामान्य स्तर का अतिनाटक था, जो अधिक दिन तक न चल सका।

सन् १९६५ में दक्षिणेश्वर सरकार की कहानी पर आधारित एम उनके द्वारा निर्देशित 'हासि' नामक सामाजिक नाटक मंचस्थ किया गया, जिसमें बैंगला की प्रसिद्ध अभिनेत्री नृत्ति मित्र (शम्भु मित्र की पत्नी), काली बनर्जी, विजय भट्टाचार्य ('नवान्न' के लेखक), कनिका मजूमदार, रेवा रायचौधरी तथा अरुण मुखर्जी ने प्रमुख भूमिकाएँ कीं। इसमें नायिका (नृत्ति मित्र) अपने इच्छित प्रेमी को न पाकर दूसरे के साथ ब्याह हो जाती है, फलतः वह गुमगुम रहती और अन्त पागल हो जाती है। पगली के रूप में सृष्टि का हास और कष्ट अभिनय बड़ा प्रभावी बन पड़ा है। नायिका इहलोक के उपरान्त पुनः अपने प्रेमी से मिलकर मूल का अनुभव करती है। इस पारलौकिक मिलन को 'सिलहीटी' में बड़े सुन्दर ढंग से दिखाया गया था। परिक्रामी मंच पर रंग-सज्जा वस्तुपरक और सुन्दर थी।

कालिका थियेटर-राम चौधरी ने डॉ० संलग्ननाथ सिंह की सहायता से कालीघाट में सन् १९४३ में कालिका थियेटर की स्थापना की।<sup>१०</sup> १५ दिसम्बर, ४३ को उसमें अभिनीत शार्दू-बैकुंठेर बिल' का डॉ० श्यामाप्रसाद मुखर्जी ने उद्घाटन किया। नाट्य-रूपान्तरकार थे विधायक भट्टाचार्य।

इसके अनन्तर धीरेन्द्रनारायण राय का 'अचल प्रेम', विधायक-२६ से जनवरी और 'खिलापर' (१९४६ ई०), शार्दू-मेज दीदी' (नाट्यरूपान्तरित), अपरेलचन्द्र का 'चन्डीवास', 'रामप्रसाद' (१९४६ ई०) आदि कई नाटक खेने गये। १५ अगस्त, १९४६ से प्रारम्भ हुई सीधी कार्यवाही से थियेटर को बहुत हानि उठानी पड़ी। २० जून, १९४७ से 'विश्वकर्मा' का प्रदर्शन प्रारम्भ हुआ।

कुछ काल बाद यह थियेटर बन्द हो गया। इसमें भी परिक्रामी रंगमंच की व्यवस्था थी।<sup>११</sup>

अध्यावसायिक रंगमंच-बैंगला रंगमंच के उदयन और विस्तार में व्यावसायिक रंगमंच का महत्त्व व्यावसायिक मंच की तुलना में किसी भी प्रकार कम नहीं है। आज कलकत्ते के हरे प्रमुख मुहल्ले में एक या अधिक शोकिपा मठली मिल जायगी। एक अनुमान के अनुसार व्यावसायिक रंगमंचों के वर्ष में लगभग १५०० प्रदर्शनों के अनिर्दिष्ट लगभग इतने ही या कुछ अधिक प्रदर्शन एक वर्ष में शोकिपा मठलियों के हो जाते हैं।<sup>१२</sup> यही कारण है कि कलकत्ते को 'नाट्यपुरी' या 'रंगमंच की राजधानी' कह कर पुकारते हैं। यह कोई अतिशयोक्ति नहीं है, है भाँ कुछ ऐसा ही। अभिनय और नाट्य-प्रेम यहाँ के जन-जीवन में बहुत गहरे पैठ चुका है।

फिल्म आपुनिक युग में इस चतुर्दिक प्रभार का मूल ध्येय एक ओर व्यावसायिक रंगमंच को है, तो दूसरी ओर बंगाल की उस साम्प्रतिक नवचेतना और युगबोध को, जिसे आज हम 'भारतीय जन-नाट्य सभ' के रूप में जानते हैं। सन् १९४३ में बर्द्ध में अखिल भारतीय स्तर पर इसकी विधिवत् स्थापना के पूर्व ही बंगाल ने इस आन्दोलन को देशव्यापी बनाने में नेतृत्व प्रदान किया—'फ़ौधो-विरोधी लेखक बो शिल्पी सभ' के रूप में। नाटककार मनोरंजन हुआ, जिसे सन् १९४२-४३ के बंगाल के अकाल में नवीन विषय, नयी वाणी, नया विश्वास और नयी कर्म-शक्ति

प्रदान की। अकाल की इस बीमत्स और कराल छाया के बीच इस नाट्य-दल ने श्रीरंगम् मे हरीन्द्र-‘वयु’ (एकाकी) और ‘दहीवाला गान’ (गीत) तथा विजय भट्टाचार्य-कृत ‘आमुन’ (एकाकी) प्रस्तुत कर नवनाट्य आन्दोलन का सूत्रपात किया। इसके अनन्तर मनोरजन - ‘होमिघोषी’, विनय घोष-कृत ‘लेबोरेटरी’, विजय-‘जवानवदी’ और दिगिन्द्र बन्धोपाध्याय-कृत ‘अभियान’ ( वाद मे ‘दीपशिखा’ ) एकाकी प्रस्तुत किये गये। ‘लेबोरेटरी’ में ही शंभु मिश्र ने सर्वप्रथम भूमिका कर प्रशंसा प्राप्त की। “ ‘जवानवदी’ और ‘दीपशिखा’ के बगल मे अनेक प्रदर्शन हुए।

दूसरी ओर विनय राय के नेतृत्व में एक अन्य नाट्य-दल—‘मैं भूना हूँ स्ववाह’ बंगाल के बाहर अकाल-पीडितों के सहायतायें धन-संग्रह के लिए निकला और उनमे लाहौर तब की यात्रा की, जिसका विवरण इसी अध्याय में आगे दिया गया है।

अकाल के बाद सन् १९४६ में हुए व्यापक साम्प्रदायिक दंगे और भारत-विभाजन (१९४७ ई०) के फलस्वरूप बंगाल के जननाट्य सभ को पुनः एक मयी स्फूर्ति प्राप्त हुयी और हिन्दू-मुस्लिम दमो एवं विभाजन के दुष्परिणामो को प्रस्तुत करने के लिए क्रमशः दो नाटक लिखे एवं प्रदर्शित किये गये—‘ग्रहीदेर हाक’ (छाया नाट्य) और दिगिन्द्र बन्धोपाध्याय—‘वास्तुभिता’ (१९४७ ई०)। दोनों प्रदर्शन बहुत सफल हुए।

इसके अनन्तर कई नाटक खेले गये, जिनमे श्रुतिविक घटका का ‘दलिल’ तथा श्रीरू मुखोपाध्याय के ‘राहुमुक्त’ (यात्रा-नाटक) और ‘संक्रान्ति’ उल्लेखनीय हैं। ‘दलिल’ को जननाट्य सभ की वहाँ में हुई अविल भारतीय नाट्य-प्रतियोगिता में प्रथम स्थान प्राप्त हुआ। इसमें देश-विभाजन के फलस्वरूप उत्पन्न शरणार्थी-समस्या और मर्ग लेकर प्रधान मंत्री के पास जाने वाले जुलूस पर गोली-बर्षा की दर्दनाक कथा कही गई है। इसे एक सादे सच पर न्यूनतम सचोपकरणो के साथ खेला गया था। ‘राहुमुक्त’ सैकड़ों शरणार्थी होकर बहुत लोकप्रिय हुआ” और इसे सभ के दिल्ली अधिवेशन (१९५७-५८) में भी प्रस्तुत किया जा चुका है। ‘संक्रान्ति’ की गिरीश नाट्य-प्रतियोगिता में प्रथम पुरस्कार मिल चुका है।”

क्रमशः भारतीय जननाट्य संघ की विविष्ट विचार-धारा से अपने को सहमत न कर पाने अथवा देश की स्वतन्त्रता के उपरांत सभ के लक्ष्य-भ्रष्ट होकर सिधिल हो जाने पर उसके कुछ विविष्ट नाट्यकर्मी उससे शीघ्र ही अलग हो गए, जिनमे उत्पल दत्त, शंभु मिश्र, दिगिन्द्रबन्धु बन्धोपाध्याय और विजय भट्टाचार्य प्रमुख थे। उत्पल दत्त ने अगस्त, १९४७ में लिटिल थियेटर ग्रुप, शंभु मिश्र ने १९५० में बहुस्त्री, दिगिन्द्र चन्द्र बन्धोपाध्याय ने पूर्ववर्ती वर्ष में नाट्यचक्र और विजय भट्टाचार्य ने लगभग इन्ही दिनों कलकत्ता थियेटर की स्थापना की। दिगिन्द्रचन्द्र और मुमताज अहमद साँ ने बाद में एक अन्य नाट्य-संस्था भी स्थापित की, जिसका नाम था—अधिनिक। जननाट्य सभ की ‘जीमनिक’ नामक दक्षिण कलकत्ते की एक शाखा कुछ वर्षों के अनन्तर उससे पृथक् हो गई। इनमे से लिटिल थियेटर ग्रुप, बहुस्त्री, जीमनिक और कलकत्ता थियेटर ने बंगाल के अध्यावसायिक रंगमंच के उत्थान एवं विकास में महत्त्वपूर्ण योगदान दिया और नवनाट्य आन्दोलन को दृढ़ भित्ति पर स्थापित किया।

लिटिल थियेटर ग्रुप—आपनी स्थापना से लेकर सन् १९५३ तक लिटिल थियेटर ग्रुप ने मुख्यतः शेक्सपियर और घनाई डा के नाटक व्यंग्यो में खेले और इन्धन के ‘पोस्ट्स’ और ‘ए डॉल्स हाउस’ के बंगला स्थान्तर भी प्रस्तुत किये। जुलाई, १९५३ में सर्वप्रथम रवीन्द्रनाथ ठाकुर का ‘अचलायतन’ अभिनीत हुआ।

इसके अनन्तर गोर्की के ‘मदर’ एवं ‘लोवर् डेप्थ्स’ के क्रमशः रहमतबली-कृत नाट्य-रूपान्तर ‘मई दिवस’ (दिसम्बर, १९५५) और उपेन्द्रनाथ भट्टाचार्य-कृत नाट्य-रूपान्तर ‘नीचेर महल’ (जुलाई, १९५७) तथा शेक्सपियर—जुलियस सीज़र’ और ‘अथिलो’ के क्रमशः यतीन्द्रनाथ ठाकुर-कृत अनुवाद (फरवरी, ५७) और

रहस्यशली-कृत अनुवाद (दिसम्बर, १९५८) को छोड़ शेष प्रायः सभी नाटक मूल बंगला के ही सेले गये। इनमें प्रमुख हैं—सुनोना चटर्जी का 'केरानी' (जुलाई, १९५३), रवीन्द्रनाथ ठाकुर के 'कालेर यात्रा' (मई, १९५५), 'गुह-वास्य' (मार्च, १९५६), 'तपती' (मई, १९५७ और अप्रैल, १९५९) और 'सुधवधु' (मई, १९५८), माइकेल मवसूदनदत्त के 'दुडो सालिकेर घाटे रो' (मार्च, १९५६) और 'एद कि बोले सम्मता' (मार्च, १९५९), वनपूल का एकाकी 'नव-संस्करण' (मार्च, १९५६), गिरिश-सिराजुदौला' (अप्रैल, १९५७) और ज्योतीन्द्रनाथ ठाकुर का 'अलीक बाबू' (मार्च, १९५८)।

जून, १९५९ में लिटिल थियेटर ग्रुप के मिनर्वा के स्वत्वाधिकारी हो जाने के बाद उसके आगे के कार्यों का उल्लेख मिनर्वा थियेटर के प्रसंग में किया जा चुका है।

ग्रुप ने 'पाइ प्रदीप' नामक एक त्रैमासिक पत्रिका भी प्रकाशित की, किन्तु उसके तीन ही अंक निकल कर रह गये।

ग्रुप आज भी सक्रिय रह कर मंच पर शिल्प-सम्बन्धी नवीन प्रयोग प्रस्तुत करता रहता है। मिनर्वा में परिकामी मंच की व्यवस्था न होने पर भी रंग-शिल्प की दृष्टि से ग्रुप के प्रायः सभी प्रयोग दर्शनीय होते हैं।

बहुहृषी-लिटिल थियेटर ग्रुप की भांति पाश्चात्य रंगमंच एवं नाट्य-वस्तु से प्रेरणा न लेकर बहुहृषी ने बंगला नाटको द्वारा सीधे जनसमाज की समस्याओं का संस्पर्श किया और एतदर्थ अपने रंगीन शिल्प और वस्तुवादी अभिनय-कला का नियोजन किया। सादी या प्रतीक-सज्जा, सुशुचिपूर्ण आधुनिक रंगदीपन और ध्वनिसंकेत इन नवीन रंग-शिल्प के प्रमुख अंग रहे हैं। नवीन वस्तु-विषय और उपस्थापन के नवीन मानदण्डों को अपना कर बहुहृषी ने न केवल रंगमंच पर नवीन मूल्यों की स्थापना की, बल्कि प्रचलित अभिनय-शैली में भी क्रान्तिकारी परिवर्तन किया। शम्भु मित्र द्वारा प्रस्तुत तुलसी साहिबी-कृत 'पविक' (१६ अक्टूबर, १९४९) के अनन्तर बहुहृषी द्वारा उपस्थापित तुलसी-छेंडा तार' (१७ दिसम्बर, १९५०), रवीन्द्रनाथ ठाकुर के 'चार अध्याय' (२१ अगस्त, १९५१) और 'रक्तकरवी' (१० मई, १९५४), मन्मथ राय का 'घर्मघट' (९ दिसम्बर, १९५३) इसी प्रकार के स्मरणीय नाटक हैं, जिनमें भारत के जन-जीवन, उसकी आत्मा की दर्श करने की क्षमता है। इस क्षमता को साकार रूप दिया बहुहृषी ने अपने उपस्थापन से। इन नाटकों का निर्देशन किया शम्भु मित्र ने, जो शब्दों के माध्यम से नाटक की आत्मा तक पहुँचने और उसे सामाजिक के लिए संप्रेषणीय बनाने की चेष्टा करते हैं।

'पविक' में एक रात्रिपथ पर स्थित चाय की दुकान को केन्द्रित कर कोयला खान के धमिकी की समस्या को उद्घोषित किया है, तो 'छेंडा तार' में निरक्षर मुसलमान कृषक-वर्ग के जीवन का सच्चा चित्र अंकित किया गया है। इसकी रचना प्रसिद्ध बंगाल-अन्नाल की पृष्ठभूमि पर हुई है। 'छेंडा तार' ने प्रमुख भूमिकाएँ करके शम्भु मित्र और उनकी पत्नी तृप्ति मित्र को काफी स्थिति मिली।

बहुहृषी ने फरवरी, १९६५ में उत्तर कलकत्ता के एक पार्क में हुए नाट्य-समारोह में 'छेंडा तार' की यथार्थवादी रंग-सज्जा तथा धातुपूर्ण अभिनय-शैली में पुनः प्रस्तुत किया। इस प्रदर्शन में गणपद बसु, तृप्ति मित्र तथा देवतोष घोष ने प्रमुख भूमिकाओं में प्रभावी और विश्वसनीय अभिनय किया।

'चार अध्याय' अग्निधुष से सम्बन्धित नाटक है, जो बाद में कई जगह खेला गया। 'रक्तकरवी' की शम्भु मित्र ने एक नवीन व्याख्या प्रस्तुत की, जिससे भारत के तत्कालीन वैज्ञानिक अनुसंधान और सांस्कृतिक विषयों के भूतपूर्व मन्त्री प्रो० हुमायूँ कबीर भी प्रभावित हुए बिना न रह सके। 'रक्तकरवी' को कुछ लोग ब्रिटिश सरकार, तो कुछ लोग मेहरूस-सरकार के विरुद्ध मानते रहे हैं, किन्तु स्वयं लेखक ने एक सम्पूर्ण समाज का चित्रण

किया है, जो अनेक संघर्षों और मतभेदों के बावजूद अन्ततः एक ही समाज है।<sup>१०</sup> शंभु मित्र ने लेखक के इसी दृष्टिकोण की व्याख्या प्रस्तुत की। इस व्याख्या से बंगला के नवनाट्य आन्दोलन को एक रचनात्मक दिशा प्राप्त हुई। इन नाटक पर दिल्ली में श्रेष्ठ उपस्थापन का पुरस्कार प्राप्त हो चुका है।<sup>११</sup>

‘घर्मघट’ में श्रमिक-मालिक-संघर्ष के बीच, मालिक के घृणिन पड़यत्र से घर्मघट के फूटने किन्तु अन्त में श्रमिकों के प्रयास से इस पड़यत्र के विफल होने पर उसके अवतरण की क्या नहीं गई है।

बहुरूपी के अन्य उल्लेखनीय उपस्थापन हैं—इन्सन-दि एनिमो आफ दि पीपुल का शांति वसु द्वारा अनुवाद ‘दशचक्र’ (१ जून, १९५२), शंभु मित्र द्वारा ओ’ नील और इन्सन के नाटकों के अनुवाद क्रमशः ‘स्वप्न’ (१५ अप्रैल, १९५३) और ‘पूतल खेला’, रबीन्द्रनाथ के ‘डाकघर’ और ‘मुक्तघास’ आदि।

जून, १९५४ में बहुरूपी ने अपने पहले के कई तथा दो नये नाटकों को लेकर एक नाट्य-ममारोह का आयोजन किया। ये दो नये नाटक थे—रबीन्द्र-‘राजा’ तथा सोफोक्लीज-कृत ‘राजा ईडिपस’। ‘राजा’ की नायिका रानी सुदर्शना (तृप्ति मित्र) अन्धकार के बीच राजा का—अपने प्रियतम का मंचान करने में नफल होनी है और जैसे उसे ज्ञान का प्रकाश मिल जाना है। शंभु मित्र ने घुँघरु के के बीच मानवीय संवेदनाओं को उभारा और जीवन के वास्तविक अर्थ की खोज, उसकी व्याख्या करने की चेष्टा की है। तृप्ति मित्र की सुदर्शना इस अर्थ की खोज को, व्याख्या को अपने अभिनय द्वारा साकार रूप देनी है। कुमार राय (ठाकुर दा) तथा अमर गांगुली (काबीराम) की भूमिकाएँ भी सुन्दर रही। अल्प मुखर्जी का नकली राजा सुवर्ण अपने रीतिबद्ध अभिनय के कारण विशेष अर्थ-व्यञ्जना कर सका।

‘राजा ईडिपस’ एक दुःस्त्रान्तिकी है, जिसका शंभु मित्र ने काव्य-बद्ध अनुवाद किया है, जो मूल के अनुरूप ही है। कोरस ने विना सगीत के सत्वर काव्य-पाठ की शैली को अपनाया गया था। ईडिपस के रूप में शंभु मित्र का अभिनय तथा योकास्ता के रूप में तृप्ति मित्र की माँ और पत्नी की दोहरी भावना की अभिव्यक्ति बहुत सजीव बन पड़ी है।

बहुरूपी के पास अपना कोई स्थायी मंच न होने हुए भी उसे शंभुमित्र जैसे कुशल निर्देशक, तृप्ति मित्र जैसी अभिनेत्री, तापस सेन जैसे दीपन-शिल्पी और खालिद चौधरी जैसे रंग-सज्जाकार का सहयोग प्राप्त है, जो उसके लिये गौरव की वस्तु है।<sup>१२</sup> इस सत्सा की अपनी एक नियमित पत्रिका भी है, जिसका नाम है—‘बहुरूपी’ बाजारफल यह मासिक रूप में निकल रही है।

शौभनिक-शौभनिक ने प्राचीन यात्रा-शैली पर सामुदायिक अभिनय और खुले रंगमंच की एक नवीन परम्परा स्थापित की। यात्रा-नाटक ‘राहुमुक्त’ और ‘गोर्की-माँ’ के उपरान्त शौभनिक ने अपनी योजना के अनुसार प्रथम बार सन् १९५८ में डेढ़ रुपये में तीन नाटक डी० एन० मित्र स्वामीर के मुक्त रंगालय में दिखलाए—‘माँ’, सुबोध घोष-कृत ‘माँ हिंसी’ और इन्सन-दि घोस्ट्स।<sup>१३</sup> इस प्रयोग की सफलता से उत्साहित होकर २७ नवम्बर, १९६० को रासबिहारी एवेन्यू और सत्रन एवेन्यू के संगम पर मुक्तांगन रंगमंच की स्थापना हुई।<sup>१४</sup>

इस रंगमंच पर अब नियमित प्रदर्शन होते हैं। शौभनिक के अतिरिक्त नांदीकर आदि कई नाट्य-दल इससे सम्बद्ध हैं। प्रदर्शन रात्रि को नौ बजे से प्रारम्भ होते हैं।

सन् १९६४ में शौभनिक ने शेक्सपियर—‘अघिलो’ (बंगला) मुक्तांगन रंगमंच पर प्रदर्शित किया। यह एक सुन्दर प्रयोग था। सामाजिकों को बाँधे रखने के लिए इस नाट्य-दल को भी सामान्य स्तर के प्रहसनों पर उतरना पड़ा। रवीन्द्र-‘रोष रक्षा’ इसी प्रकार का एक लोकप्रिय प्रहसन है।

सन् १९६५ में बादल सरकार-कृत ‘एव इन्द्रजित’ तथा रवीन्द्र-‘घरे-बाहरे’ (अजित गणोपाध्याय-कृत नाट्य-रूपान्तर) अभिमंचित किये गये। ‘एवं इन्द्रजित’ में कुछ काव्यात्मक संवाद आदि जोड़कर नाटककार के



मत्तव्य को वाञ्छित रूप में व्यक्त नहीं किया जा सका। अभिनय का स्तर भी बहुत ऊँचा न था। इसी प्रकार 'घरे-बाहरे' को एक दृश्यबन्ध पर प्रस्तुत करने के प्रयास में रूपांतरकार अजित रवीन्द्र के उपन्यास के साथ स्थाय नहीं कर सके। इसका अभिनय भी सामान्य कौटि का रहा।

श्रीमन्निक द्वारा एक नाट्य-विद्यालय भी चलाया जा रहा है।

कलकत्ता थियेटर-अपने 'नवात्र' नाटक द्वारा भारतीय जन-नाट्यमंच को नवचेतना प्रदान करने वाले विजय भट्टाचार्य ने साथ में पृथक् होकर कलकत्ता थियेटर की स्थापना की। बंगला की प्रसिद्ध अभिनेत्री प्रभादेवी के सहयोग से विजय ने अपने दो नाटक-'बलक' और 'मरा चाँद' खेले, किन्तु इसके बाद प्रभा देवी के निधन और विजय के अरुणस्य होकर बाहर चले जाने में कुछ काल तक कोई नये प्रयोग नहीं हो सके। सन् १९५९ में विजय पुन अपना 'गोत्रातर' लेकर रंगमंच पर उपस्थित हुए और इनके बाद पुन 'मरा चाँद' प्रस्तुत किया। 'मरा चाँद' में निर्देशक के अतिरिक्त एक कलाकार के रूप में भी विजय ने अपने अभिनय-कौशल का प्रदर्शन किया।

'बलक' में एक थोरे सैनिक की वासना की चिकार एक सवाल-बधू के गौरवर्ण पुत्र के कलङ्कपूर्ण जन्म और 'मरा चाँद' में छद्मदीस परगने के अर्धे दरिद्र गायक की प्रिय पत्नी ने उसे छोड़ कर घर से चले जाने की हृदयवेधी कथा कही गई है। 'गोत्रातर' की कथा पूर्वी बंगाल से आये एक शरणार्थी परिवार की कन्या के एक श्रमिक-पुत्र के साथ विवाह और उसी रात को जमींदार द्वारा बस्ती के अनिवाह एवं तत्पश्चात् जन-हाहाकार पर आधारित है।

इन क्रान्तिकारी सामाजिक नाटकों को प्रस्तुत कर कलकत्ता थियेटर ने रंगमंच को नवीन विषय तो दिए ही, अभिनय और रंग-शिल्प के क्षेत्र में भी सुन्दर प्रयोग किये।<sup>13</sup>

अन्य नाट्य-संस्थाएँ-इनके अतिरिक्त कुछ अन्य नाट्य-संस्थाओं ने भी बंगला-रंगमंच की श्रीवृद्धि में योगदान दिया, जिनमें कलकत्ते के थियेटर सेंटर, अचलावतन और विश्वरूपमहल (चिल्ड्रेन्स लिटिल थियेटर) प्रमुख हैं।

थियेटर सेंटर की स्थापना सन् १९५५ में विभिन्न नाट्य-संस्थाओं में सहयोग, ती सीटो वाले लघु प्रेक्षागृह और नाट्य-संबन्धी पुस्तकालय की स्थापना, नाट्य-विषयक व्याख्यानो आदि की व्यवस्था के उद्देश्य से की गई थी। इसी वर्ष से उसने वार्षिक नाट्य-प्रतियोगिताएँ प्रारम्भ की, जिनसे देश के रंगमंच को प्रोत्साहन मिला। सन् १९५६ की प्रतियोगिता में बंगला, हिन्दी, गुजराती आदि देश की अनेक भाषाओं के नाटक एक ही मंच पर अभिनीत हुए।<sup>14</sup> इसके अतिरिक्त एकाकी नाट्य-प्रतियोगिताएँ भी सेंटर द्वारा आयोजित की जाती हैं। द्वितीय एकाकी प्रतियोगिता में देश के ४४ नाट्यदलों ने भाग लिया, जिन्होंने ३७ बंगला एकाकियों के अतिरिक्त हिन्दी, गुजराती और तेलुगु के दो-दो और मलयालम् का एक एकाकी प्रस्तुत किया।<sup>15</sup> इसी में कलकत्ते की बनाविका को श्रेष्ठ अभिनीत हिन्दी नाटक का पुरस्कार मिला।

सेंटर ने अपने निजी लघु रंगमंच का निर्माण पूरा कर लिया है और अब नाटक प्रायः वहीं खेले जाते हैं। ये नाटक केवल सेंटर के सदस्यों के लिए ही होते रहे हैं, किन्तु १५ दिसम्बर, १९६० से जन-साधारण के लिए भी नियमित रूप में नाटक होने लगे हैं। इसके पूर्व तक थियेटर सेंटर द्वारा स्फुट रूप में ही नाटक किये जाते थे, किन्तु सेंटर ने डॉ० प्रतापचन्द्र 'चन्द्र'-कृष्ण 'लैन्डेफ', 'रगिणी' (धनजय वैरागी (मूल नाम तरुण राय)-कृत महाकाव्यात्मक नाट्य-शैली पर नाट्य-रूपान्तर) मत्तव्य कर अपने नाटकों के नियमित प्रदर्शन प्रारम्भ कर दिये। इसे चतुष्क-मंच (फ्लैटफॉर्म स्टेज) पर बिना किसी रंगमण्डल के प्रस्तुत किया गया था। ऊँचे चतूरे के पीछे एक (वाल्वनी) और उसके पीछे एक सादा परदा था, जिस पर आलोक-चित्र प्रक्षेपित किये जा सकते थे। दृश्य-

परिवर्तन के लिये अन्धकार और प्रकाश का प्रयोग किया गया था । यह नाटक कई दृश्यों में विभाजित था ।

इस नाटक में रूसी वादक लेवेडेफ़ द्वारा अफ़ेजों के नाट्य-प्रेम के साथ प्रतिद्वन्द्विता तथा बँगला रंगमंच की स्थापना के उद्देश्य को सुन्दर ढंग से व्यक्त किया गया है । यह स्मरणीय है कि लेवेडेफ़ के ही प्रयास से सन् १७९५ में प्रथम बार अफ़ेजों के 'दि डिमगाइज' का बँगला अनुवाद कलकत्ते में मंचस्थ हुआ था । लेवेडेफ़ तथा गोलोक की भूमिकाओं में तरुण राय और अनुकूल दत्त के अभिनय सराहनीय थे ।

बैरागी अब तक १८-२० नाटक प्रस्तुत कर चुके हैं, जिनमें 'मुसोश' (मुसोटा) तथा 'रजनीगघा' प्रमुख हैं । 'रजनीगघा' तीन अंकों का सामाजिक नाटक है, जिसके द्वितीय अंक में दो तथा तीसरे अंकों में एक ही एक दृश्य है । संवाद सादे और बोधगम्य हैं । व्यंग्य चुटीले हैं । नाटक की नायिका-परित्यक्ता पत्नी और बाद में फिल्म अभिनेत्री आशा चौधरी की कहानी घुटन-भरे उसके जीवन से प्रारम्भ होती है, जिसका अंत उसके विपात द्विस्की-पान से होता है ।

सन् १९६४ में दुर्भाग्यवश एक दुर्घटना के कारण सेंटर का रंगमंच जल गया । मंच की मरम्मत कर 'पुडेओ पुडेना' नाटक प्रस्तुत किया गया, जो सन् १९६५ में चलता रहा । थियेटर सेंटर अपना एक नाट्य-विद्यालय भी चला रहा है, जहाँ युवक-युवतियों को नाट्य-विषयक शिक्षा दी जाती है ।

सन् १९५६ में स्थापित अचलायतन द्वारा रवीन्द्र और सरद् के नाटकों के अतिरिक्त 'नीलदर्पण', 'नवान्न', 'लक्ष्मीप्रियार ससार' (तुलसी लाहिरी) और 'कुलीनकुल सर्वस्व' (रामनारायण तर्करन ६ जनवरी, १९६१) के सफल प्रदर्शन किये गये ।

कलकत्ते में कुछ अन्य अव्यावसायिक नाट्य-दल भी हैं, जो रंगमंच पर नये प्रयोगों की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं । इनमें प्रमुख हैं—नादीकर, रूपकार, चलाचल, चतुरंग, चतुर्मुख तथा शिशुरंगमहल ।

रंग-अभिनेता एवं निर्देशक अजितेश बनर्जी नादीकर से सम्बद्ध हैं, जो उत्कल दत्त की भाँति ही राजनीतिक विचार-धारा की दृष्टि से 'कम्युनिस्ट' हैं ।<sup>१</sup> अजितेश के नाट्य-प्रदर्शनों में 'चित्तन और परिश्रम, दोनों की छाप है ।'<sup>२</sup> इस दल द्वारा प्रदर्शित नाटक हैं—पिराडेहो-कृत 'सिक्स कैरेक्टर्स इन सर्व आफ एन आपर' (बँगला रूपांतर), 'आन्न मजरी' (चेलव-कृत 'बेरी आर्चर्ड' का बँगला रूपांतर, १९६४-६५) आदि ।

नादीकर बीच-बीच में कई-एक एकांकी भी एक साथ मंचस्थ करवा रहा है । सन् १९६५ में प्रथम बार उसने तीन एकांकी प्रस्तुत किये—चेलव-प्रस्ताव' ('प्रोपोजल' का बँगला रूपांतर), 'ताना रगेर दिन' (चेलव की 'स्वान सांग' कथा का अजितेश-कृत नाट्य-रूपांतर) तथा अजित गांगुली-कृत 'नवस्वयंवर' । इनमें 'ताना रगेर दिन' एक सुन्दर मर्मस्पर्शी कृति है, जिसमें एक 'अभिनेता की जीवन-सम्प्रा के कुछ क्षणों का सहज चित्रण किया गया है ।'<sup>३</sup> अभिनेता की भूमिका अजितेश ने कुशलतापूर्वक की ।

रूपकार ने सन् १९६२ में अमृतलाल बसु-कृत प्रहसन 'व्यापिका विदाय' का प्रारम्भ किया, जो 'बहुत लोकप्रिय रहा और सन् १९६४-६५ तक चलता रहा । इसके अनन्तर उसने रवीन्द्र-अचलायतन' में प्रदर्शित किया ।

चलाचल नाट्य-दल ने 'विधि ओ व्यक्तिकर्म' (१९६५ ई०, बेस्ट-कृत 'एक्सेप्लान' एन्ड दि रूल' की बँगली रूपांतर) मंचस्थ किया । इसका निर्देशन हास्य-अभिनेता रवि घोष ने किया । रवि घोष ने लोभी बनिये की और मोला दत्त ने मुख्य न्यायाधीश की भूमिकाएँ की । श्रमिक-गुन की मृत्यु पर लोक-संतप्त माँ के रूप में श्रुमा गुप्ता ने सुन्दर भावाभिव्यक्ति की । न्यायालय का दृश्य रीति-बद्ध शैली में प्रस्तुत किया गया था ।<sup>४</sup> इसके पूर्व इस दल ने 'ठस' (सात्र के 'नेकास' पर आधारित) का प्रदर्शन सफलता के साथ किया था ।

चतुरंग ने शिशिर मंच पर अमृतलाल बसु-कृत प्रहसन 'बावू' (१९६५ ई०)<sup>५</sup> मंचस्थ किया । चतुर्मुख ने

आर्थर मिलर के दुःखान्तकी 'ड्रेय आफ ए सेल्समैन' का बंगला रूपान्तर प्रस्तुत किया ।

शिशुरंगमहल छोटे बच्चों की अपने ढंग की एक अपूर्व नाट्य-संस्था है, जिसे देश-विदेश में काफी ख्याति प्राप्त हुई है । इसकी स्थापना समर चट्टोपाध्याय ने सन् १९५१ में की थी । सन् १९५७ के अन्त में हुए तेरह-दिवसीय समारोह में जापान, ब्रिटेन, अमेरिका आदि कई देशों के बच्चों ने भाग लिया था । इसमें तत्कालीन प्रधान मंत्री ए० जवाहरलाल नेहरू ने भी उपस्थित होकर बाल-कलाकारों का उत्साह-वर्धन किया था ।

संस्था द्वारा छोटे बच्चों को नृत्य-गान, अभिनय आदि की शिक्षा के अतिरिक्त कठपुतली बनाने और नचाने की कला भी सिखाई जाती है । संस्था के बाल-कलाकार बम्बई आदि नगरों का दौरा कर अपने नाट्य-प्रदर्शन कर चुके हैं । संस्था में एक शिक्षक-शिक्षा केन्द्र भी है, जिसकी स्थापना सन् १९५८ में डॉ० जूलियस ह्वसले के सयुक्त राष्ट्रीय शैक्षिक, वैज्ञानिक एवं सांस्कृतिक सच (यूनेस्को) के एक प्रस्ताव के अनुसार केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी की सहायता से हुई ।<sup>१</sup> इस संस्था की अपनी एक पत्रिका भी है—'शिशुरंगमहल' ।

शिशुरंगमहल के प्रमुख नाटकोपस्थापन हैं—'अवन पटुआ', 'सात भाई चपा', 'जिजो' (१९५९ ई०), 'मिठुआ', 'भागबाटि पटुआ' (१९६० ई०) आदि ।

इसके अतिरिक्त अनुशीलन, दशरूपक, इण्डि आदि अन्य नाट्य-रस भी हैं, जो समय-समय पर अपने नाट्य-प्रदर्शन करने रहते हैं । अधिकांश नाटक प्रयोगपरक होते हैं ।

बंगला रंगमंच की बहुमुखी गतिविधियों को देखने से जहाँ उसके व्यापक होने की सूचना मिलती है, वहीं यह देख कर निराशा होती है कि अधिकांश नाटक यूनानी, अंग्रेजी, फ्रेंच या रूसी भाषा के नाटकों के बंगला अनुवाद या छायाानुवाद हैं अथवा विदेशी उपन्यासों अथवा बंगला उपन्यासों के नाट्य-रूपान्तर । मौलिक लेखन और वह भी स्तरीय लेखन, जो किसी गहन अर्थवत्ता अथवा नाट्यानुभूति से प्रेरित हो, बहुत कम हो पाया है ।

बंगला में रंगमंच, रंग-कार्य तथा नाटक से सम्बन्धित कई पत्रिकाएँ निकलती हैं, जिनमें 'बहुकपी', 'गन्धर्व', 'रंगमंच', 'नाटक' आदि उल्लेखनीय हैं ।

उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ : उपर्युक्त विवरण से बंगला रंगमंच की चतुर्मुखी उपलब्धियों और परिसीमाओं का सहज अनुमान लगाया जा सकता है । संक्षेप में, ये उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ ये हैं—

(१) बंगला में व्यावसायिक (पेशाद्वारा) और अव्यावसायिक (शौकिया) रंगमंचों का सह-अस्तित्व हिन्दी की ही भाँति है, किन्तु नये प्रयोगों की पहल अव्यावसायिक मंच द्वारा की गई । इसके अतिरिक्त लिटिल थियेटर ग्रुप सहकारी आधार पर चल रहा है ।

(२) दोनों क्षेत्रों के पास यद्यपि अपनी-अपनी रंगशालाएँ हैं, किन्तु अनेक अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ ऐसी हैं, जिनमें ऊँचे किराये पर रंगशालाओं को लेकर काम चलाना पड़ता है । अधिकांश शोबित व्यावसायिक रंगशालाओं में स्थायी परिष्कामी रंगमंच हैं, जबकि कुछ प्रयोगवादी अव्यावसायिक संस्थाएँ सादे या खुले रंगमंच का उपयोग करना अधिक पसन्द करती हैं ।

(३) इस युग के उत्तरार्ध में मुख्य रूप से तीन घटे के श्रवणी गद्य-नाटकों के प्रयोग हुए । ये नाटक प्रायः बहुदृशीय होते हैं । छायानाट्य, गीति-नाट्य एवं नृत्य-नाट्य मुख्यतः अव्यावसायिक रंगमंच पर ही खेले गये, किन्तु बहुत कम ।

(४) रंग-सज्जा, दीपन एवं ध्वनि-संकेत की दृष्टि से बंगला रंगमंच बहुत समृद्ध है और वह विश्व के किसी भी देश के रंगशिल्प से पीछे नहीं कहा जा सकता । बंगला रंगमंच पर वृष्टि, बाढ़ या जल-प्लावन और अनिकाय के अतिरिक्त ट्रेन के गुजरने, जलपान और सामुद्रिक युद्ध आदि के दृश्य भी दिखाए जा सकते हैं ।

(५) इस युग में बंगला रंगमंच पर कई सशक्त नाटककारों, नाट्य-निर्देशकों और कलाकारों का उदय हुआ ।

नाटककारों में शचीन्द्रनाथ सेनगुप्त, महेन्द्र गुप्त, जलधर चट्टोपाध्याय, मणिलाल बसोपाध्याय, विधायक भट्टाचार्य, विजय भट्टाचार्य, मन्मथराय, तुलसी साहिदी, उत्पल दत्त, नीहाररंजन गुप्त, ऋत्विक् घटक, तद्वराय (धनंजय वेंरागी), ताराशंकर बंसोपाध्याय, बादल सरकार आदि प्रमुख हैं।

नाट्य-निर्देशकों में सिगिर कुमार भादुडी, अहीन्द्र चौधरी, देवनागरायण गुप्त, उत्पल दत्त, राम मित्र, विजय भट्टाचार्य आदि उल्लेखनीय हैं, जिन्होंने बंगला-रंगमंच को दिशा-निर्देश दिया।

कलाकारों में उपयुक्त निर्देशकों के अतिरिक्त प्रमुख हैं-दुर्गादास सरयूवाला, तृप्ति मित्र, प्रभादेवी, जहर गागुलि, छवि विश्वास, अपणदिवी, रानीबाला आदि। सभी स्त्री-भूमिकाएँ स्त्री-कलाकारों द्वारा ही की गईं।

(६) प्रत्येक रणशाला या नाट्य-संस्था ने अपने विशिष्ट नाटककारों, नाटककार-संस्थापकों अथवा नाटक-कार-निर्देशकों के नाटक खेले। रण-निरपेक्ष नाटकों का सृजन होने लगने से बंगला में भी हिन्दी की ही भाँति रण-नाटकों का अभाव अनुभूत हुआ, अतः गिरीश, रवीन्द्र आदि पुराने नाटककारों की नाट्यकृतियों के अतिरिक्त विदेशी उपन्यासों के नाट्य-रूपान्तर और नाटकों के अनुवाद तथा बंगला उपन्यासों के नाट्यरूपान्तर भी बड़े पैमाने पर प्रस्तुत किये गये।

(७) नाट्य-सम्बन्धी अनेक पत्रिकाएँ प्रकाशित हुईं और नाट्य-शिक्षण के लिये कुछ प्रयास भी हुए। पत्रिकाओं में 'बहुरूपी', 'गन्धर्व', 'गिरुरंगमहल' आदि प्रमुख हैं।

(८) हिन्दी-नाटकों की टिकट-बिक्री आज भी व्यक्तिगत प्रयास से होती है, किन्तु इसके विपरीत बंगला नाटकों की टिकटें मिनेमा की तरह खिड़की पर ही बिकती हैं, जिससे वहाँ के सामाजिकों की शायद हीता, संरक्षकता और नाट्यप्रियता का आभास मिलता है। वहाँ कुछ रंगालयों में नाटक देखने के लिये अग्रिम टिकटें पहले जाकर खरीदनी पड़ती हैं।

### (ख) मराठी रंगमंच : प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ

ज्ञानेश्वर नाटकणी मराठी नाटक का आधुनिक युग पु० ल० देशपाण्डे के 'तुझे आहे तुजपासी' (१९५७ ई०) से मानते हैं। इसलिये नहीं कि देशपाण्डे ने अपने इस नाटक में उसके बहिरंग (शिल्प) में क्रांतिकारी परिवर्तन किया, बल्कि इसलिये कि उन्होंने अपना कथानक हमारे चारों ओर के वातावरण से चुना है और उसमें स्वातन्त्र्योत्तर भारत के मूल्यों के सघर्ष का चित्रण है।<sup>१</sup> निश्चय ही बहिरंग अर्थात् नाट्य-शिल्प की दृष्टि से देशपाण्डे ने कुछ विशिष्ट प्रयोग किये हैं, किन्तु यह हम देख चुके हैं कि मामा बरेकर और आचार्य अत्रे अपनी नवीन नाट्य-व्यक्ति और नवीन विषयों के चयन द्वारा नवयुग की सूचना देशपाण्डे के अन्मुख से डेढ़-दो दशक पूर्व ही दे चुके थे। इसका विकास और बिस्तार सन् १९३८ के बाद हुआ, अतः आधुनिक युग, विशेषकर मराठी रंगमंच के आधुनिक युग का प्रारम्भ इस वर्ष के बाद से ही माना जाना चाहिये।

आधुनिक युग को मो० ग० रामणेकर, अनन्त काणेकर, वि० बा० सिरवाडकर, पु० ल० देशपाण्डे, वसन्त कानेटकर, विजय तेंडुलकर आदि नाटककारों ने न केवल नये नाटक, नया रणशिल्प और नये विषय प्रदान किये, बल्कि मराठी रंगमंच की स्वरूप, नये मूल्य और नयी संभावनाएँ, नयी परम्पराएँ और नयी मान्यताएँ भी दी। शिल्प और विषय-बहिरंग और अन्तरंग की दृष्टि से देशपाण्डे और तेंडुलकर के नाटक अत्याधुनिक (अल्ट्रा माडर्न) हैं।

व्यावसायिक रंगमंच का ह्रास : आधुनिक युग के प्रवेश के समय मराठी का व्यावसायिक रंगमंच प्रायः निश्चये हो गया था। व्यावसायिक मंच के ह्रास के कारणों पर हम चतुर्थ अध्याय में विचार कर चुके हैं। ज्ञानेश्वर नाटकणी ने इसके ह्रास का एक कारण और बताया है—नाटकत्व, अभिनय अथवा उपस्थापन के मूल्य की अपेक्षा मराठी रंगभूमि (रंगमंच) पर संगीत की व्यापकता, जिसके कारण नाटक का उपस्थापन-मूल्य बढ़ जाता

था, प्रयोग की अवधि का विस्तार हो जाता था और नायक के 'मूड' पर नाटक की सफलता-असफलता निर्भर हो जाती थी।<sup>११</sup> यद्यपि मराठी के संगीत नाटकों में रागबद्ध गीतों की सख्या घरेरकर युग में उत्तरोत्तर कम हो चली थी, किन्तु तब भी उनकी सख्या इतनी होती थी कि उनका उपस्थापन एवं समस्या बन गया था। तत्कालीन परिस्थितियों में संगीत नाटक ने मराठी रंगमंच के ह्रास के चरण और तीव्र बन दिये।

आनन्द संगीत मंडली—किन्तु ह्रास के इस युग में भी आनन्द संगीत मंडली नामक एक ऐसी नाटक मंडली थी, जो सन् १९५४ तक जीवित बनी रही। घरेरकर युग में स्थापित यह मंडली सशशिव अमृत मुक्ल का 'स० तिहावा छाया' (१९२७ ई०), गो० स० टेवे का 'म० बत्सलाहरण' (१९२९ ई०), अमृत भास्कर अलतेकर का 'स० मोघ्याची हारका' (१९३० ई०) तथा गोविंद रामचन्द्र शिरगोपीकर का 'स० गोकुलचा चोर' (१९३३ ई०) जैसे नाटक प्रस्तुत कर चुकी थी। किन्तु चलचित्र की प्रतियोगिता में इस मंडली ने अपनी रंग-सज्जा, दीपन-सौज्या और ध्वनि-क्षेपण के आधुनिक साधनों का उपयोग कर अपने उपस्थापनों को सामाजिकों के बीच लोकप्रिय बना लिया। फलतः प्रत्येक नगर में, जहाँ यह मंडली अपने नाटक लेकर जाती, उनके ४०-५० तक प्रयोग हो जाते, फिर भी लोगों को टिकते न मिलनी और उन्हें निराश लौटना पड़ता। चलचित्रों के लगे होने पर भी लोग नाटक देखने जाते।<sup>१२</sup> शिरगोपीकर ने अपने नाटकों द्वारा चलचित्रों में सफल प्रतिस्पर्धा करके मराठी के रंगमंच को सन् १९४२-४३ तक जीवित बनाये रखा, जो इस मंडली की एक विशेष उपलब्धि थी।

मंडली के अन्य नाटक थे—वि० रा० हवर्ड-कृत 'स० सन् १८५७' (१९३८ ई०), शिरगोपीकर के 'बाल शिवाजी' (१९४२ ई०) और 'स० गोघ्याचा राणा' (१९५४ ई०) ये तीनों ऐतिहासिक नाटक हैं।

'स० सन् १८५७' माँसी की रानी लक्ष्मीबाई के स्वातन्त्र्य-युद्ध और भृत्य, 'स० बाल शिवाजी' में शिवाजी के वचन की घटनाओं और 'म० गोघ्याचा राणा' में १८५० ई० स्वतन्त्रता के लिये जुझने वाले क्रान्तिवीर दिपाजी राणा के जीवन के कठिण प्रसंगों का अंकन है। तीनों त्रिवर्षी हैं।

युद्ध-काल में चलचित्र उद्योग के कुछ शिथिल पड़ जाने के कारण इस मंडली के नाटकों के लिये सन् १९४२-४३ तक बहुत बड़ी सख्या में सामाजिक मिलते रहे, किन्तु क्रमशः उसके नाटकों में नाट्य-तत्त्व की दुर्बलता और युद्धोत्तर-काल में चलचित्र की बढ़ती हुई प्रतियोगिता के कारण यह मंडली न ठहर सकी।

इस मंडली के अतिरिक्त व्यावसायिक क्षेत्र में एक नवीन मंडली का अभ्युदय सन् १९४१ में हुआ। इस मंडली का नाम था—नाट्य-निकेतन, जिसके स्थापक हैं मोतीराम गजानन रायणेकर। निकेतन ने शम्भु मित्र के बहुरूपी भी ही भक्ति महाराष्ट्र के मध्यवर्ग के जीवन की, उसके स्वप्नों एवं सपनाओं को रच और वाणी देकर मराठी रंगमंच को एक नूतन दिशा प्रदान की।

नाट्य-निकेतन—मो० ग० रायणेकर का पहला सामाजिक नाटक 'स० आसीर्वाद' ३० नवम्बर, १९४१ को नाट्य-निकेतन द्वारा रखा गया, जिसमें विष्णुपन्थ औरकर, ज्योत्स्ना मोले, गजानन जाणीरदार, नलिनी नामपूरकर, उषा मराठे (जो अब उषा किरण के नाम से फिल्म-जगत में विख्यात हैं) आदि ने भाग लिया। फरवरी, ४२ तक इसके २५ प्रयोग हुए और बाद में यह नाटक प्रभात थियेटर, पूना में हुआ।

रायणेकर का दूसरा नाटक 'म० कुलवधू' २२ अगस्त, १९४२ को मंचस्थ हुआ। बाद में यह नाटक पूना में भी रखा गया, जो वर्ष भर चला। जिस दिन 'कुलवधू' रखा था, उस दिन बरसात में भी पानी नहीं बरसता था, अतः पूना के लोग मजाक में कहा करते थे—'आज 'कुलवधू' आहो, आज छत्री न्यायला नको'।<sup>१३</sup> इसके लगभग १२०० प्रयोग हो चुके हैं।<sup>१४</sup> नाटक के पाँच संस्करण निकल चुके हैं। यह बम्बई विश्वविद्यालय के एम० ए० के पाठ्यक्रम में भी रह चुका है। इस पर महाराष्ट्र सरकार से १९५०-५१ में १५००) घ० का पुरस्कार भी मिल चुका है।<sup>१५</sup>

इसके अनंतर रागणेकर के 'स० नदनवन' (२२ नवम्बर, १९४२), 'स० अलकार' (२१ जनवरी, १९४४), 'स० माझे घर' (३१ अगस्त, १९४५) और 'स० बहिनी' (२४ दिसम्बर, १९४५) खेले गये। 'माझे घर' विनोद-पूर्ण होने के कारण सामाजिकों को विशेष पसन्द आया। 'कुलवधू' के बाद इसी नाटक से सस्य को विशेष लाभ हुआ। 'बहिनी' में अन्य कलाकारों के साथ नाटककार पु० ल० देशपांडे और प्रसिद्ध अभिनेत्री इंदुमती विबलकर ने भी भाग लिया था। 'बहिनी' के लिये सस्य दृश्यबंध तैयार किये गये थे। यह रागणेकर का सर्वोत्तम नाटक है।

प्रयोग के रूप में सन् १९४७ में रागणेकर के तीन एकाकी—तुझ माझ जमेना, 'सतरा वर्ष' और 'फरारी' खेले गये। इसके अनन्तर सन् १९५० में पूना में तीन नयी नाटिकाएँ खेली गई—दो रागणेकर की और एक वरेकर की। ये दोनों प्रयोग आर्थिक दृष्टि से सामान्य ही रहे।

रागणेकर का 'एक होता म्हातारा' ५ सितम्बर, १९४८ को पूना में अभिनीत हुआ। इसमें ज्योत्स्ना भोले की पहले अंक में अल्ट्रा लडकी और दूसरे अंक में परिणीता स्त्री की भूमिकाएँ बहुत पसन्द की गईं। गीतों की धुनें मा० कृष्णराव ने बनाई थी, जो बहुत लोचप्रिय हुई। इस नाटक के आधार पर 'शारदा' नामक चलचित्र बन चुका है।

इसके अनन्तर उनके 'स० कोणे एके काली' (१४ जनवरी, १९५०), 'स० माहेर' (८ सितम्बर, १९५१ ई०), 'स० रभा' (१९५२ ई०), 'स० जयजयकार' (१९५३ ई०), 'स० लिलाव' (१९५५ ई०), 'स० भटाला दिली ओसरी' (२५ अगस्त, १९५६), 'स० घाकटी आई' (१८ नवम्बर, १९५६), 'स० भाग्योदय' (२२ अगस्त, १९५७) और 'स० अमृत' (१९५८ ई०) खेले गये।

रंग-शिल्प और विषय-वस्तु अर्थात् बहिरंग और अंतरंग, दोनों ही दृष्टि से रागणेकर के सामाजिक नाटक एक विशिष्ट प्रकार के हैं। बाह्यतः वे सभी इम्पन की नाट्यपद्धति के अनुरूप एकाकप्रवेशी हैं और 'घाकटी आई' तथा 'अमृत' को छोड़ कर, जो प्रत्येक चार अंक के हैं, रागणेकर के शेष सभी नाटक तीन अंक के हैं। इन नाटकों के कथानक, कुछ प्रारंभिक नाटकों को छोड़ कर समाज के विकृत एवं असत्य पक्ष से न घुने जाकर उसके व्यवहारिक एवं रचनात्मक क्षेत्र से घुने गये हैं, इसीलिये उनके नाटकों को देख कर सामाजिक के मन में विश्राम और अशांति के भाव न पैदा होकर सर्जनात्मक आनन्द की अनुभूति होती है। 'एक होता म्हातारा' जैसे एकाध नाटक में सलनायक अवश्य है, किन्तु अधिकांश नाटकों में सज्जन और दुर्जन की जोड़ी नहीं अंकित की गई है।<sup>१०</sup> सामान्यतः मर्यादा के भीतर रह कर मध्यवर्ग के परिवारों के हर्षोल्लास, आशा-निराशा, उलझनों और संघर्षों का चित्रण अत्यन्त स्वाभाविक ढंग से किया गया है। रागणेकर के नाटकों में मानवीय दुर्बलताओं पर हल्के-फुल्के व्यंग्य एवं हास्य की फुलझड़ियाँ ती हैं ही, उनके उपस्थापन में भी द्रुत कार्य-व्यापार और सरल-सतत प्रवाह बना रहता है।<sup>११</sup>

निकेतन में रागणेकर के नाटकों के अतिरिक्त मोरेस्वर दत्तात्रय बहो का 'संगीत आश्रित' (१९४८ ई०), अनंत वामन वर्टी का 'स० राणीचा बाग' (१९४९ ई०), मामा वरेकर के 'स० अपूर्व बंगाल' (१९५३ ई०) और 'स० भूमिकया सीता' (१९५८ ई०), गोपाल नीलकंठ दांडेकर के 'स० राधाआई' (१९५४ ई०) और 'स० देवाघरची माणसे' (१९५५ ई०), लक्ष्मण नारायण भावे का 'स० पट्टे बापूराव' (१९५९ ई०) आदि भी मंचस्थ किये।

इनमें डॉ० वर्टी का 'राणीचा बाग' अर्थ की दृष्टि से सफल रहा। इसके सौ से ऊपर प्रयोग हो चुके हैं। इसमें अधी नायिका की भूमिका फिल्म-तारिका स्नेहप्रभा प्रधान ने की थी।<sup>१२</sup> 'अपूर्व बंगाल' बंगाल में सन् १९४६ में हुए साम्प्रदायिक दंगे के समय एक हिन्दू-परिवार की कसमकस से सम्बन्धित है। इसमें पात्रों की बंगाली वेश-भूषा और बंगाली रीति-रिवाज के साथ बंगाल के वातावरण का निर्माण किया गया था। नाटक के लिये दृश्यबंध भी चढ़ा आकर्षक बना था।<sup>१३</sup>

सन्-१९५२ से नाट्य निकेतन एक लिमिटेड प्रतिष्ठान बन गया है। इसके सभी कलाकारों को वेतन दिया जाता है। इस समय (सन् १९६५ में) यह संस्था कुछ निष्क्रिय हो गई है। निकेतन ने अपने अकृत्रिम अभिनय, कुशल-उपस्थापन और आधुनिक रस-एव-नाट्य-शिल्प के द्वारा मराठी के व्यावसायिक रंगमंच को नवजीवन प्रदान किया।

ललितकलादर्श-सन् १९३७ में ललितकलादर्श का काम बन्द होने के लगभग दो दशक बाद यह संस्था भालचन्द्र पेंडारकर (भूतपूर्व परिचालक वापूराव पेंडारकर के सुपुत्र) के प्रयास से पुनः जागी और कई नाटक उसने प्रस्तुत किये, जिनमें पुरुषोत्तम भास्कर भावे के 'सं स्वामिनी' (१९५६ ई०) और 'सं पडछाया' (१५ मार्च, १९६०), बाल कोल्हटकर का 'दुस्तिावे तिमिर जावो' तथा विद्याधर सभाजीराव गोखले का 'सं पंडितराज जगन्नाथ' (१ अक्टूबर, १९६०) उल्लेखनीय हैं। 'सं पंडितराज जगन्नाथ' शाहजहाँ के आश्रित कवि पं० जगन्नाथ के प्रणय-प्रसंग पर आधारित ऐतिहासिक नाटक है।

ललितकलादर्श अपने नाटकों को लेकर बंगलौर, दिल्ली, बलकृष्ण आदि भारत के कई नगरों का दौरा कर चुका है। उसके नाट्य-प्रदर्शनों ने सर्वत्र एव-सी लोकप्रियता प्राप्त की।

मराठी की व्यावसायिक (घरेबाईक) मंडलियों के पिछले एक शताब्दी से ऊपर के इतिहास को देखने से हमें कुछ उन माय्यताओं पर दृष्टि जाती है, जिनके कारण उसे सभी उच्च कोटि के नाटककारों एवं कलाकारों का हार्दिक सहयोग प्राप्त हुआ। ये मंडलियाँ इस बात को मानती थीं कि नाटक का एक साहित्यिक प्रतिरूप है, अतः वे न केवल नाटककारों का जाँच सम्मान करती थीं, बल्कि उनके नाटकों में मूल पाठ को भी पवित्र मानती थीं। मूल पाठलिपि में कोई भी व्यावसायिक अथवा प्रहसनात्मक सामग्री भरने की कभी चेष्टा नहीं की गई। यही कारण है कि उच्च कोटि के नाटक सदैव उपलब्ध रहे और उनके उपस्थापन का स्तर भी सदैव ऊँचा और समतल बना रहा। निम्नतम सुखात नाटक में भी विद्वपकव्य के उस स्तर तक मराठी रंगमंच कभी नहीं उतरा, जो गुजराती-उर्दू मंच के गम्भीर नाटकों में भी उपलब्ध है।<sup>१४</sup> मराठी रंगमंच का यह दावा भले ही शत-प्रतिशत सही न हो, किन्तु इतना तो मानना ही पड़ेगा कि वह अपनी नाट्य-कृतियों का पूरा सम्मान करता रहा है और उसका हास्य भी सामान्यतः प्रसंगनिष्ठ और विलेखनिष्ठ होने के कारण अपेक्षाकृत उच्च स्तर का है।

व्यावसायिक (अवेतन) रंगमंच : वरेरकर युग में जिस नवनाट्य आन्दोलन की नींव पड़ी थी, उसका पूरा विकास आधुनिक युग में मराठी के व्यावसायिक रंगमंच पर हुआ। मराठी नव-नाट्य आन्दोलन का नेतृत्व हिन्दी और बंगला की भाँति भारतीय जननाट्य संघ के हाथ में न जाकर उन नयी-पुरानी नाट्य-संस्थाओं के हाथ में रहा, जो इस दिशा में पहले से अग्रसर थीं, अथवा इस युग में जन्म लेकर जिन्होंने नवीन प्रयोगों के लिये रंग-शास्त्रा के मार्ग को अपनाया। यही कारण है कि मराठी में न तो जन-नाट्य संघ का क्षेत्र-विस्तार हो सका और न उसकी विचार-धारा का ही प्रसार हुआ। इस संघ के तत्त्वावधान में बम्बई ग्रुप द्वारा प्रदर्शित मामा वरेरकर-कृत 'सिंगापुरातून' (१९४४ ई०) और माधव कृष्णाजी शिंदे-कृत 'सं आन्दोलन' उसके उल्लेखनीय नाटक हैं। 'सिंगापुरातून' में देश की स्वतंत्रता के लिये जापान की सहायता को फितूर समझने वाले युवक की कहानी कही गई है, जबकि 'सं आन्दोलन' में सन् १९४२ के राष्ट्रीय आन्दोलन में भाग लेने वाले उन क्रान्तिकारियों की कथा निहित है, जो पुलिस अधिकारियों के घर में रह कर मूर्छित बने रहते रहे हैं। दोनों नाटक एकाकप्रवेशी त्रिकोणी हैं।

२. पुरानी नाट्य-संस्थाओं में बालमोहन नाटक मंडली ही ऐसी प्रमुख संस्था है, जिसने आधुनिक युग में भी अपने कृतिरूप से नवनाट्य आन्दोलन को संकलन प्रदान किया।

बालमोहन नाटक मण्डली-अभी तक पूना की बालमोहन नाटक मण्डली ब्रह्माद कैशव अंग्रे के ही नाटक

खेलती आ रही थी, किन्तु आधुनिक युग में अत्रे के नाटकों के अतिरिक्त उसने अन्य नाटककारों के नाटक भी खेले। मण्डली द्वारा अभिनीत नाटक हैं—अत्रे-कृत 'सं० मी उमा आहे' (१९३९ ई०), 'सं० जग काय म्हणेल' (२३ मार्च, १९४६) और 'सं० पाणिग्रहण' (११ अक्टूबर, १९४६), भालचन्द्रगोपाल उर्फ भालजी पेंडारकर-कृत 'अजिब तारा' (१९४२ ई०), नारायण घोडो साम्बनकर-कृत एक अंग्रेजी प्रहसन 'मॅरिड वूमन' का रूपांतर 'सं० बच्चा नवरा' (१९४३ ई०) और मधुकर विनायक राव-कृत 'सं० लक्षाधीश' (१९४७ ई०)। ये सभी निर्रंगी हैं, किन्तु 'सं० बच्चा नवरा', 'सं० लक्षाधीश' और 'सं० जगकाय म्हणेल' के अतिरिक्त अन्य सभी नाटक बहुप्रवेशी हैं। इस प्रकार इस मण्डली ने पुरानी पद्धति के नाटक खेलने के साथ ही इस बात के प्रयास सदैव किये कि अधिक से अधिक एकांकप्रवेशी नाटक खेले जायें।

'सं० अजिब तारा' कोल्हापुर की स्वतंत्र सत्ता की स्थापिका ताराबाई के जीवन से सम्बन्धित ऐतिहासिक नाटक है। 'सं० मी उमा आहे' और 'सं० लक्षाधीश' सुन्दर व्यंग्य-नाटक हैं। इनमें से प्रथम में नगरपालिका के चुनाव में होने वाली घोटलेबाजी और जोड़-तोड़ तथा दूसरे में ब्लैक मार्केट करने वाले देश-सेवकों पर सीखे-व्यंग्य किये गये हैं।

मराठी का अख्यावसायिक रंगमंच बम्बई और महाराष्ट्र की सीमाओं के भीतर ही संकुचित न रह कर मध्य प्रदेश तक और देश में जहाँ-जहाँ महाराष्ट्रीय लोग रहते हैं, वहाँ-वहाँ तक फैला हुआ है। मुख्यतः इस रंगमंच के केन्द्र हैं—बम्बई, पूना, कोल्हापुर, नागपुर, अमरावती, हैदराबाद, इन्दौर और भालियर। इन केन्द्रों की प्रमुख नाट्य-संस्थाओं के योगदान और कार्यों का मूल्यांकन आगे के अनुच्छेदों में प्रस्तुत किया जा रहा है।

मुम्बई मराठी साहित्य संघ नाट्य-शाखा, बम्बई—मुम्बई मराठी साहित्य संघ अख्यावसायिक रंगमंच के पुरस्करण में अग्रणी रहा है। सर्वप्रथम उसने सन् १९३८ में महाराष्ट्र साहित्य सम्मेलन के २२ वें अधिवेशन में श्रीपादहण्ण कोल्हटकर का 'माया बिबाह' नाटक खेला। सन् १९४१ के सम्मेलन में दो नाटक खेले गये—'परकुल' (इन्सन के 'ए डॉल्स हाउस' का अनन्त काणेर-कृत रूपांतर) और 'उड़यी पाखरें' (बरेकर)। इसके अतिरिक्त 'कांचनगडची मोहना' और 'राजसन्यास' के कुछ दृश्य भी प्रदर्शित किये गये।

सन् १९४३ में संघ और उसके सचिव डॉ० अमृतनारायण भालेराव के प्रयास से मराठी रंगमंच की शताब्दी मनाई गई, जिसका प्रधान उत्सव मराठी नाटक की जन्मभूमि सांगली में और बाद में बम्बई तथा मराठीक्षेत्र के प्रत्येक बड़े नगर में मनाया गया। इससे न केवल मराठी नाटककारों और कलाकारों को प्रेरणा मिली, मराठी रंगमंच का भी पुनर्जागरण हुआ और बम्बई तथा अनेक नगरों में नई नाट्य-संस्थाएँ खुलने लगी। लोगों के मन में मराठी नाटककारों, उनके नाटकों और रंग-अभिनेताओं के प्रति पुनः आकर्षण जाया और सामाजिकों का एक जागरूक वर्ग स्रष्टा हो गया।<sup>११</sup>

सांगली के नाट्य शताब्दी महोत्सव में संघ ने देवल-शारदा' (१९४३ ई०) अभिनीत किया, जिसमें बालमण्डव, गणपतराव बोडस, धितुबुबा दिवेकर, केशवराव दाते, चिंतामणराव कोल्हटकर, गुरव आदि दिग्गज कलाकारों ने भाग लिया था।<sup>१२</sup> वाक्-गणवं अपनी स्त्री-भूमिकाओं और सुमधुर गायन के लिये प्रसिद्ध हैं। केशवराव दाते भी प्रारम्भ में स्त्री-भूमिकाएँ करते रहे हैं।

सन् १९४४ में संघ द्वारा अत्रे-उद्याचा संसार', किलोस्कर-सोमभद्र, देवल-शारदा, खाडिलकर-भाऊ-बंदकी, गडकरी-बेह्यांचा बाजार', प्र० ग० गुप्ते की संगीतिका 'शकुन्तला-स्वप्न', व्यक्तेश वकील का 'जन्माचे सोदती', बरेकर के 'सारस्वत' और 'सत्तेचे मुलाम' आदि कई नाटक खेले गये।

सन् ४७ में संघ द्वारा दो नये प्रयोग किये गये—एक था बच्चों का नाटक—शैलजादेवी पंत-कृत 'योगायोग' और दूसरा था श्री० वा० रानडे का छायानाट्य 'कुपणावस्न'।



सन् १९४९ में सतत रूप से नाटक करने के उद्देश्य से संघ ने अपने यहाँ एक नाट्यशाखा की स्थापना की । सन् १९५० तक यह शाखा मैरिन लाइन के मैदान में खुले मंच पर नाटक खेलती रही, फलतः एक रंगशाला बनवाने के उद्देश्य से उसी वर्ष संघ ने केल्लेवाडी ( भिरवाँव ) में अपनी भूमि खरीद ली और उस पर साहित्य सच मदिर का निर्माण प्रारम्भ करा दिया । सन् १९६४ में यह मन्दिर पूर्णतया बन कर तैयार हो गया, जिसका उद्घाटन ६ अप्रैल को भारत के प्रतिरक्षा मंत्री यशवन्तराय चव्हाण ने किया । मन्दिर के नाट्यगृह का नाम डॉ० भालेराव ( जिनकी मृत्यु २५ अगस्त, १९५५ को हुई थी ) की पुण्य स्मृति में 'डॉ० अमृतनारायण भालेराव नाट्यगृह' रखा गया । इस नाट्यगृह में रंगमंच और उसके नीचे स्थित भूगर्भगृह के अनिर्दिष्ट ८०० से १२०० व्यक्तियों के बैठने का प्रबन्ध है । इस ध्वनिसिद्ध रंगशाला में रंग-दीपन की आधुनिक व्यवस्था वर्तमान है । पृष्ठ भाग में 'साइक्लोटोमा' और मंच एवं प्रेक्षागृह के बीच में वृन्दवादको के स्थान (पिट) की व्यवस्था है ।

सन् १९५० से संघ के कलाकार-दल ने महाराष्ट्र के बाहर जाकर अपने नाट्य-प्रदर्शन प्रारम्भ कर दिये । उस वर्ष इस दल ने दिल्ली और ग्वालियर में 'भाऊबदकी' और 'सशयकल्लोल' प्रदर्शित किये । दिसम्बर, १९५४ में दिल्ली में संगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित प्रथम राष्ट्रीय नाट्य समारोह में संघ द्वारा प्रस्तुत 'भाऊबदकी' को प्रथम पुरस्कार प्राप्त हुआ । इसमें नाना साहेब फाटक और किन्म-तारिका दुर्गा खोटे ने भूमिकाएँ की थीं ।

इसी वर्ष अम्बई सरकार का प्रथम नाट्य-महोत्सव मन्दिर के प्राण में हुआ और इसी वर्ष से राज्य सरकार ने मन्दिर के लिए वार्षिक अनुदान स्वीकृत किया । इस महोत्सव में संघ ने वि० ए० मराठे का 'सं० हीनाजी बाला', वि० बा० शिरवाडकर का 'राजमुकुट' और अनन्त काणेकर का 'भुज' प्रस्तुत किया । 'हीनाजी बाला' को मराठी-पद्धति के संगीत नाटक के रूप में विशेष लोकप्रियता प्राप्त हुई । 'राजमुकुट' शेक्सपियर-मंकवेश का अनुवाद है, जिसके लिए विशेष रूप से शेक्सपियरीय पद्धति की रंग-मञ्चा प्रस्तुत की गई थी । 'भुज' गात्सबर्ग के 'स्ट्राइक' का अनुवाद है, जिसमें मञ्चदूर-मालिक-संघर्ष चित्रित किया गया है ।

सन् १९६० तक संघ द्वारा सभा सौ के लगभग नाटक खेले जा चुके थे । प्रारम्भ में संघ पुराने नाटक ही खेलता रहा है, किन्तु सन् १९४६ से उसने नये प्रकार के प्रयोग प्रारम्भ कर दिये । नवीन प्रयोगों में वि० बा० शिरवाडकर के 'दूरचे दिवे' ( १९४६ ई०, आस्कर वाइल्ड के 'आइडियल हसबैंड' का रूपान्तर ), 'दूसरा पेशवा' ( १९४७ ई० ) और 'वैजयन्ती' ( १९५० ई०, मेटर्लिक के 'भोना हूँना' का रूपान्तर ), सुधा साठे का 'एक गीठ' ( १९४९ ई० ), लवे-वदेमातरम् ( १९५० ई० ), 'लम्बायी वेडी' ( १९५१ ई० ), 'कवडी चूमक' ( २३ जून, १९५१, मोलियर के 'दि माइजर' का अनुवाद ) और 'बराबाहेर' ( १९५४ ई० ), अनन्त काणेकर के 'पतगाची दोरी' ( १९५१ ई० ) और 'निशिफाताचा नबरी' ( १९५८ ई० ), पु० ल० देशपांडे के 'अमलदार' ( १९५२ ई०, एन० बी० गोगोल के 'इस्पेक्टर जनरल' का रूपान्तर ), 'भायबान' ( १९५२ ई०, सैमरसेट मॉम के 'शिपी' का रूपान्तर ), 'तुझे वाहे तुजपाजी' ( १९५७ ई० ) और 'सुन्दर भी होणार' ( १९५७ ई० ), रागणेकर - 'कोणे एके काळी' ( १९५४ ई० ), सं० गो० साठे का 'छापील संसार' ( १९५६ ई० ) और बाल कोहटकर का 'दुस्ताचे तिमिर जावो' ( १९५७ ई० ) विशेष उल्लेखनीय हैं ।

नाट्य शाखा के अन्तर्गत बाल रंगभूमि विभाग की स्थापना हुई, जिसने सर्वप्रथम २ जनवरी, १९५९ को रत्नाकर मतकरी का बाल नाटक 'मधुमंजरी' खेला ।

संघ के अधिकांश नाटक प्रायः ४ घंटे के त्रिअंकी होते हैं, जो रात को ८।। बजे से प्रारम्भ होकर १२।। बजे समाप्त होते हैं ।

संघ को मराठी के कुशल कलाकारों और नाट्य-निर्देशकों ( दिग्दर्शकों ) का सहयोग सदैव प्राप्त रहा है । यही कारण है कि उसके उत्पत्त्यापन मंच वडे उच्च स्तर के होते रहे हैं । गणपतराव बोडस, केशवराव दाते,

चिंतामणराव कोल्हटकर, के० नारायण काले, पार्श्वनाथ अलतेकर, आचार्य अत्रे, मास्टर दत्ताराम, दामू केंकरे, पु० ल० देशपाण्डे, सो० गुधा करमकर, हर्बर्ट मांसल आदि सभ के यशस्वी निर्देशक रहे हैं, जिन्होंने मराठी रंगमंच को सदैव दिना-निर्देश दिया है ।

लिटिल थियेटर, बम्बई — निर्देशक पार्श्वनाथ अलतेकर ने सन् १९४१ में लिटिल थियेटर की स्थापना की । इसी के अन्तर्गत उन्होंने अग्रिम अकादमी की भी स्थापना की, जहाँ अग्रिमियादि का प्रशिक्षण दिया जाता रहा है । थियेटर ने मामा बरेकर के 'उड़ती पाखरें', 'स० माटूया कलेसाठी', 'स० सारस्वत' और 'सिंगापुरातून' नाटक प्रस्तुत किये । 'स० सारस्वत' को छोड़ कर अन्य किसी भी नाटक में आर्थिक सफलता न मिलने के कारण यह संस्था बन्द हो गई ।

इण्डियन नेशनल थियेटर, बम्बई — इण्डियन नेशनल थियेटर बम्बई की एक विशिष्ट नाट्य-संस्था है, जो अपने बहुभाषी एवं बहुरूपी प्रयोगों, नवीनतम रंगशिल्प के उपयोग और कलापूर्ण उपस्थापन के लिए प्रसिद्ध है । थियेटर के मराठी नाट्य-दल ने माधव मनोहर का 'सद्याची चिंगे' (ब्लेटिन कटब के 'स्क्वेयरिंग दि सर्फिस' का रूपान्तर), अनन्त आत्माराम काणेकर का 'फांस' (७ अप्रैल, १९४९, डब्ल्यू० ओ० सोमिन के 'अटेंशन' का रूपान्तर), बीर बामनराव जोशी का 'स० रणदुन्दुभी', 'काचेची खेलणी', 'जपलेले नाग', बबन प्रभू के प्रहसन 'शोपी गेलेला जागा झाला' (२२ नवम्बर, १९५८) और 'दिनूच्या सासूबाई राधाबाई' (१८ सितम्बर, १९६०), विश्राम बेडेकर का 'नरो वा कुज्जरो वा' (३ फरवरी, १९६१), गोविंद केसव भट का 'स० माते, तुला काय हवंय ?' (१९६१ ई०, रवीन्द्रनाथ के 'संक्रिफाइस' का रूपान्तर) आदि कुछ उल्लेखनीय नाटक खेले ।

'फांस' में केवल दो पात्र हैं, जिनकी भूमिकाएँ सीली चिटणीस और प्रो० के० नारायण काले ने की थी । निर्देशन प्रो० काले ने ही किया था । नायिका अपने प्रति पाप-भावना रखने वाले पुरुष की हत्या कर देती है । मनोविकारों को प्रस्फुटित करने और औसुख-वृद्धि के लिए इसमें रंग-धीपन और ध्वनि-योजना का अच्छा उपयोग किया गया है ।<sup>१८</sup>

'रणदुन्दुभी' जैसे स्वच्छन्दतापर्यी नाटक के उपस्थापन में परम्परागत शैली की जय ३। व। दी शैली का उपयोग (फार्मेलिस्टिक ट्रीटमेंट) किया गया है । संघ के विविध घरातलों और रंगीन दृश्यपटों से ही युद्ध-अंश, दुर्ग, उपवन और राजपथ के दृश्य दिखलाये गये हैं ।<sup>१९</sup>

'काचेची खेलणी' में प्रतीक एवं प्रभाववादी शैली का उपयोग कर घर के भीतरी और बाहरी दृश्यों को एक साथ प्रदर्शित किया गया है । इस नाटक पर बम्बई के राज्य नाट्य महोत्सव में पुरस्कार भी मिल चुका है ।

'स० माते, तुला काय हवंय ?' में परिक्रामी मंच का उपयोग किया गया है ।<sup>२०</sup>

प्रहसन ( फांस ) 'शोपी गेलेला जागा झाला' के सौ प्रयोग हो चुके हैं, जो उसकी लोकप्रियता के सूचक हैं ।

थियेटर ने ३ से १७ फरवरी, १९६१ तक एक वक्ष-व्यापी नाट्य-समारोह आयोजित किया था, जिसका नाम था — 'आजकल मराठी नाटक महोत्सव' । इसका उद्घाटन ३ फरवरी को महाराष्ट्र के तत्कालीन मुख्य मन्त्री ( बाद में भारत के गृह मन्त्री ) यशवन्तराव चव्हाण ने किया था । इस महोत्सव में १९ नाट्य-संस्थाओं ने भाग लिया था । थियेटर ने इसमें तीन नाटक प्रदर्शित किये थे—'नरो वा कुज्जरो वा' ( ३ फरवरी ), 'दिनूच्या सासूबाई राधाबाई' ( ४ फरवरी ) और 'अभिरूप न्यायसभा' ( १४ फरवरी ) । 'नरो वा कुज्जरो वा' फाँसी के प्रश्न को लेकर लिखा गया पहला नाटक है, जो सिने-शिल्प पर आधारित है ।

थियेटर आज भी अपने नवीन प्रयोगों और नाट्य-महोत्सवों के द्वारा मराठी रंगमंच की सेवा कर रहा है ।

थियेटर ने कुछ वच्चो के भी नाटक खेले हैं।

बम्बई की अन्य नाट्य-संस्थाएँ बम्बई की अन्य नाट्य-संस्थाओं में महाराष्ट्र सरकार द्वारा संरक्षित सर्वो-दय कला मन्दिर ने धरेरकर के दो नाटक 'स० जिवा-शिवाची भेट' ( १ जनवरी, १९५० ) और 'दोलतजादा' ( १६ मार्च, १९५० ), कलाकार ने जे० बी० प्रोस्टले के 'दि इस्पेक्टर कान्स' के व्यक्तेष शकर धकील-कुत रूपान्तर 'सारिख सज्जन' ( १९५३ ई० ), माधव मनोहर का 'आई' ( १९५३ ई०, करेल कपेक के 'मदर' का रूपान्तर ) और धीमती तार्रा बनारसे का 'कक्षा' ( १९५५ ई० ), मराठी रंगभूमि ने रतनलाल डोगरचन्द साहा का 'स० अमरकीर्ति', १९५४ ई० ) और विनायक रामचन्द्र हवर्ड का 'स० बाजीराव-मस्तानी' ( १९५५ ई० ), ललित कला केन्द्र ने विजय घोडो तेंडुलकर का 'माणूस नावाचें खेट' ( १९५६ ई० ), नाना जोग का त्रिअकी 'हैमलेट' ( १९५७ ई०, शेक्सपियर-हैमलेट' का अनुवाद ) और अच्युत महादेव वर्दे का 'नामेचे मणी' ( १९५८ ई० ), रंगमंच ने तेंडुलकर-चिमणीच घर होत भेणाच' ( १९५९ ई० ), कला मंदिर ने हणमत रामचन्द्र महाजनी का 'संगीत शकुन्तला' ( १९५९ ई० ) और विद्याभर गोखले का 'स० सुवर्णतुला' ( १९६० ई० ) तथा बी० साताराम द्वारा सन् १९५५ में स्थापित रममन्दिर ने बासुदेव शास्त्री वामन शास्त्री खरे का 'शिवसम्भव' जनवरी, १९५९ में प्रस्तुत किया।

इसके अतिरिक्त भारतीय विद्याभवन के कलाकेन्द्र ने कुछ मराठी के नाटक भी खेले, जिनमें प्रभाकण वसत तामणे का 'अधीन एक राज येते' ( १९५५ ई० ), तेंडुलकर-धीमत' ( १९५५ ई० ) और धीमती सरिता पदकी का 'बापा' उल्लेखनीय है। कला केन्द्र की अन्तर-महाविद्यालय नाटक प्रतियोगिता में अन्य भाषाओं के एकांकियों के अतिरिक्त मराठी के एकांकी भी प्रस्तुत किये जाते हैं। सन् १९६० में १९ मराठी एकांकी प्रदर्शित हुए, जबकि सन् १९५१ में केवल ५ मराठी एकांकी संरक्ष्य हुए थे।<sup>११</sup> विषयी नाट्य-क्षेत्र की विद्याभवन की ओर से 'ट्राफी' दिया जाता है।

बम्बई की अधिकांश नाट्य-संस्थाओं के निर्माण में पुराने व्यावसायिक कलाकारों ने भी 'हाइट देसिस' पर काम करके योगदान दिया है,<sup>१२</sup> किन्तु इस प्रकार के नाट्य-प्रदर्शनों में पूर्वाभ्यास के अभाव के कारण अपरिपक्वता रह जाती है, जो आज के मराठी रंगमंच की एक अपनी परिसीमा और विडम्बना है।

ललितकला कुज, पूना—ललितकला कुज द्वारा प्रस्तुत नाटकों में प्रमुख हैं—विष्णु विनायक बोकील का 'स० मीना-नीना' ( १९५३ ई० ) और गजानन दिगम्बर माडगूलकर का 'मुद्धाच्या सावत्या' ( १९५४ ई० )। दोनों नाटक एकांकप्रवेशी त्रिअकी हैं।

स्वर्णाल वल्लभ, पूना—यह पूना की एक पुरानी नाट्य-संस्था है, जो कोल्हटकर युग से ही पूना में नाटक खेलती रही। आधुनिक युग में इन्होंने विनायक चितामण देवस्वकर का नयी पद्धति का नाटक 'डॉ० कैलास' ( १९५१ ई० ) अभिनीत किया।

प्रोग्रेसिव ड्रामेटिक असोसिएशन, पूना—पूना का प्रोग्रेसिव ड्रामेटिक असोसिएशन एक नयी संस्था है, जिसने सन् १९५६ से १९६१ के भीतर कई नाटक प्रस्तुत किये। ये हैं—गोपाल नीलकंठ डांडेकर के 'जगन्नाथाबा रथ' ( १९५६ ई० ) और 'पद्मनाकाठ्या घोडी' ( १९६० ई० ), वसंत शकर कानेटकर के 'वेड्याच घर उन्हात' ( १९५७ ई० ), 'देवाचे मनोरम्य' ( १९५८ ई० ) और 'प्रेमा तुला रंग कसा ?' ( १९६१ ई० ) तथा व्य० दि० माडगूलकर का 'जाणार कुठ ?' ( १९६० ई० )। 'जाणार कुठ ?' माडगूलकर की एक कथा का नाट्यरूपान्तर है।

पूना की अन्य नाट्य-संस्थाएँ: पूना की अन्य नाट्य-संस्थाओं में महाराष्ट्रीय कलोपासक ने शकर गोविन्द साठे का 'स्वप्नीचें हें घन' ( १९५७ ई० ) और श्रीकृष्ण रामचन्द्र बिबलकर का 'स० वंदेही' ( १९६० ई० ), श्री स्टारम ने वाल कोल्हटकर का 'वेणल ह्यामचय मला' ( ८ फरवरी, १९६१ ) आदि सामाजिक नाटक प्रदर्शित किये।

पूना में अभिनय, उपस्थापन आदि की शिक्षा, विचार-गोष्ठियों, अनुसंधान और कार्य-शिविरो द्वारा रंगमंच के उत्थान आदि के उद्देश्य से प्रभाकर के० गुप्ते ने 'थियेटर आर्ट्स अकादमी' की सन् १९५५ में स्थापना की। यह शिक्षण पाठ्यक्रम तीन वर्ष का है। यह मराठी नाट्य परिषद् के सम्मेलनों में भी भाग लेती है। परिषद् महाराष्ट्र के नाट्यानुसंधानियों का केन्द्रीय संगठन है, जो प्रत्येक वर्ष अपना सम्मेलन आयोजित करती है। इसकी स्थापना सन् १९०५ में बम्बई में हुई थी।<sup>१०</sup> अकादमी का नाट्य-दल नगरो और ग्राम्य क्षेत्रों में नाट्य-प्रदर्शन भी करता है। इसकी छात्राये दादर (बम्बई), कल्याण, भोर और लुनावाला में हैं।<sup>११</sup>

विदर्भ साहित्य सघ, नागपुर मुम्बई मराठी साहित्य सघ, बम्बई की भाँति विदर्भ साहित्य संघ के भवन में अपनी एक रंगशाला-घनवटे रंगमन्दिर भी है, जिसके प्रमुख कार्यकर्ता हैं—नाट्यकार नाना जोग। जोग के 'हेमलेट' के अतिरिक्त अन्य मौलिक नाटक हैं—'विजयाला' (१९४८ ई०), 'सोन्वाचे देव' (१९४९ ई०) और 'भारती' (१९५२ ई०), जिनमें से प्रथम रजन कलामंदिर, नागपुर द्वारा सन् १९५९ में और दोनो नागपुर नाट्य मंडल द्वारा क्रमशः सन् १९५१ और १९५२ में अभिनीत हो चुके हैं। विदर्भ साहित्य सघ की नाट्य समिति भी समय-समय पर नाटक खेलती तथा स्कूल-कालेजों के छात्रों की नाट्य-प्रतियोगिताएँ आयोजित करती रहती है। ये प्रतियोगिताएँ प्रत्येक वर्ष नवम्बर से जनवरी तक होती हैं। सघ को महाराष्ट्र सरकार से अनुदान भी प्राप्त है।

घनवटे रंगमन्दिर में प्रत्येक वर्ष पचाकर डाबरे एकाकी स्पर्धा (प्रतियोगिता) जनवरी में होती है, जिसमें मराठी के सभी अव्यावसायिक नाट्य-दल भाग ले सकते हैं। २३ जनवरी को मराठी के प्रसिद्ध नाटककार राम-गणेश गडकरी की जयंती मनाई जाती है। इस अवसर पर एकाकी एवं एकपात्रीय नाटक आरगित किये जाते हैं तथा वाद-विवाद की भी आयोजना होती है।<sup>१२</sup>

१ मई को रंगमंदिर के प्रमुख संस्थापक नाना साहब जोग की जयंती मनाई जाती है। इस अवसर पर पूर्णांग और एकाकी नाटक मंचस्थ होते हैं।<sup>१३</sup>

सहकारी संस्था, नागपुर—सहकारी संस्था की स्थापना यद्यपि सन् १९१७ में हुई थी, किन्तु इसका रजिस्ट्रेशन सन् १९४५ में हुआ। इसके द्वारा मंचस्थ नाटकों में प्रमुख हैं—'हाथ मुलाचा बाप', 'एकच प्याला', 'सख परीक्षा', 'कीचक बघ', 'सावकार', 'तोतयाचें बड', 'खडापटक', 'आम्प्राहून मुटका' आदि। इस संस्था ने नाटकों के माध्यम से विविध शिक्षा-संस्थाओं को २६००० रु० की आर्थिक सहायता दी।

सन् १९५८ में अमरावती में हुए बम्बई राज्य विभागीय नाट्य महोत्सव में संस्था ने 'खडापटक' नाटक प्रस्तुत किया, जिस पर उसे द्वितीय पुरस्कार प्राप्त हुआ।<sup>१४</sup>

नागपुर नाट्य मंडल, नागपुर—सन् १९४७ में अपनी स्थापना से लेकर अब तक नागपुर नाट्य मंडल नाना जोग के नाटकों के अतिरिक्त कई नये-पुराने नाटक खेल चुका है। इसके अन्य नाटक हैं—पु० ल० देशपांडे के 'अमलदार' (१९५२ ई०, एन० वी० गोमोल के 'इसपेवदर-जनरल' का रूपांतर) और 'तुसे आत्रे तुजपाणी' तथा बानुदेव वामन भोले का 'कृष्णाकुमारी'। मंडल द्वारा मंचस्थ कुछ अन्य नाटक हैं—'उद्याचा-ससार', 'उसना नवरा', 'आधल्याची शाला', 'भाववधन', 'दूरेचे दिवे', 'बेवदशाही' आदि।

रजन कला मंदिर, नागपुर—रजन कला मंदिर (या मंडल ?) की स्थापना सन् १९५८ में नागपुर में हुई थी, किन्तु तीन वर्षों के भीतर ही महाराष्ट्र के राज्य नाट्य महोत्सव में पुरुषोत्तम दारहोकर के 'चंद्र लभीचा दलला' (अल्बर्ट कामू के पेंच नाटक 'कॉलमुडा' का रूपांतर) पर प्रथम पुरस्कार प्राप्त हो चुका है।<sup>१५</sup> इसके निर्देशक स्वयं दारहोकर हैं। इसमें पुरुष-भूमिकाओं में राजा पाठक ने सम्राट् चंद्रकुमार, घनश्याम भावे ने युवराज दीनक, अरविंद पाठक ने महामंत्री बतुरसेन और स्त्री-भूमिकाओं में नलिनी शर्मा ने सुवर्णा, आद्या दातार और सी० उषा चांदोरकर ने क्रमशः राजकुमारी रोहिणी और सुवर्णा की भूमिकाएँ की थीं।

मंदिर विदर्भ साहित्य सघ से सम्बद्ध है ।

नागपुर मे इन नाट्य-संस्थाओं के अतिरिक्त भी लगभग डेढ़ दर्जन मराठी नाट्य-संस्थाएँ हैं, जो समय-समय पर नाटक लेकर मराठी रगमंच को दीर्घजीवी बना रही हैं । इनमे प्रमुख हैं—सिद्धार्थ कलापथक, लिटिल आर्ट थियेटर, राष्ट्रीय कला निकेतन, नागपुर साहित्य सभेजी नाट्य-शाखा, नवचेतना कला मंदिर, भारतीय कला निकुञ्ज, कला मंदिर, कला भारती आदि ।<sup>१८</sup>

अन्य स्थानीय संस्थायें : इसके अतिरिक्त आलिमर का आर्टिस्ट कंबाइन (संस्था० १९३९ या इससे पूर्व), कोल्हापुर का करबीर नाट्य मंडल (संस्था० १९४४ ई०), अमरावती के विदर्भ कला मंदिर (संस्था १९४३ ई०) तथा नवल नाट्य विहार (संस्था० १९४४ ई०), इंदौर की नाट्य-भारती (संस्था० १९४५ ई०), हैदराबाद का कला मंडल आदि कुछ अन्य संस्थाएँ भी अपने-अपने क्षेत्र मे समय-समय पर नाट्य-प्रयोग करती रहती हैं ।

करबीर नाट्य मंडल के 'माणूस नावाचे बेट' नाटक पर बम्बई राज्य के छठे महोत्सव मे एक साथ सभी पुरस्कार प्राप्त हुए थे । मण्डल नाटकोपस्थापन के अतिरिक्त प्रत्येक वर्ष स्वयं कोल्हापुर मे नाट्य-महोत्सव करता है और नाट्य-विषयक ग्रन्थ पर पुरस्कार भी देता है ।<sup>१९</sup> नाट्यभारती मराठी के नाटको के साथ हिन्दी के नाटक भी खेलती है ।<sup>२०</sup>

उपयुक्त मंडलियो एष संस्थाओ के अतिरिक्त भी अनेक अन्य नयी-नयी नाट्य-संस्थाएँ मराठी रगमंच को समृद्ध बना रही हैं । मिलिक परिपक्वता एवं अभिनय-कौशल के सर्वांग के लिये नाट्य-प्रशिक्षण के प्रयास भी प्रारम्भ हो गए हैं, जिसके लिये प्रभाकर मून्ने, स्नेहप्रभा प्रधान और श्री ओगलेकर अपने-अपने प्रशिक्षण केन्द्र चला रहे हैं । महाराष्ट्र सरकार के० नारायण बाले के मार्ग-दर्शन मे प्रत्येक वर्ष छ. सप्ताह के प्रशिक्षण शिविरो का आयोजन करती है, जिनमे वार्षिक नाट्य-महोत्सवो के विजेताओं को प्रशिक्षण दिया जाता है ।<sup>२१</sup> महाराष्ट्र सरकार यह महोत्सव सन् १९४४ से नियमित रूप से प्रत्येक वर्ष करती आ रही है, जिसमे प्रथम तीन विजेता नाट्य-दल और श्रेष्ठ कलाकारो को पुरस्कार दिये जाते हैं । इसके अतिरिक्त केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी द्वारा मराठी के कोटो के कलाकारो, यथा बाल गणेश, गणपतराव बोडस, चिंतामणराव कोल्हटकर आदि को अकादमी पुरस्कार प्रदान किये जा चुके हैं । नाटककार मामा बरेकर भी नाट्य-मेसन के लिए अकादमी द्वारा पुरस्कृत हो चुके हैं ।<sup>२२</sup> इससे नव-नाट्य आन्दोलन की बहुत प्रोत्साहन मिला है ।

मराठी नाट्य परिवर्द्ध तथा इसी प्रकार की अन्य नाट्य-संस्थाओ के प्रयास से विचार-गोष्ठियो, परिचर्चाओ और सन्मेलनो के आयोजन समय-समय पर किये जाते हैं, जिनमे नाट्यकला और नाटको के उपस्थापन आदि विषयो पर विद्वानो, कलाकारो और प्रयोक्ताओ को विचार-विनिमय करने का अवसर मिलता है । इन विचार-विनिमयो मे देश-विदेश के नाट्याचार्यों के सिद्धान्तो और विचारो का श्रवण और मनन खुले हृदय से किया जाता है ।<sup>२३</sup>

इस युग मे मराठी के लोकनाट्य तमाशा का भी पुनरुद्धार हुआ । अगर खेल्, वसंत आपट और साहिर सादले ने अपने रचित अथवा पु० ल० देशपांडे और व्यंकटेश माडगुलकर के व्यावसायिक तमाशो सफलता के साथ प्रस्तुत किये । इन परिष्कृत तमाशो ने मराठी रगमंच पर अपना एक निश्चित स्थान बना लिया है ।<sup>२४</sup>

उपलब्धियों और परिश्रमों : मराठी रगमंच के इन विविध प्रयोगो का सही मूल्यांकन समय के बढते हुए चरण के साथ ही हो सकेगा, फिर भी उसकी उपलब्धियो और परिश्रमाओ पर सलेप में विचार कर लेना उपयोगी होगा :-

(१) मराठी रगमंच व्यावसायिक क्षेत्र से हटकर मूलतः अव्यावसायिक हो गया ।<sup>२५</sup> नाट्यनिकेतन को छोड़ और कोई व्यावसायिक (बदेवाईक) संस्था आधुनिक युग मे सफल न हो सकी । व्यावसायिक कलाकार भी

अथ 'नाइट वेसिस' पर अत्यावसायिक रंगमंच पर काम करने लगे हैं ।

(२) बम्बई और नागपुर में स्थायी ढंग की आधुनिक रंगशालाएँ बनीं अवश्य, किन्तु उनसे मराठी रंगमंच की क्षुधा न मिट सकी । अधिकांश सस्थाओं को ऊँची दरों पर दूसरी रंगशालाएँ करायें पर लेनी पड़ी, जो नयी संस्थाओं की कमर तोड़ देने के लिये काफी होता है । मराठी की किसी भी स्थायी रंगशाला में परिकामी मंच की व्यवस्था नहीं है, किन्तु उनमें अस्थायी एवं संचल परिकामी मंच का उपयोग किया जा सकता है ।

(३) मराठी के अधिकांश नाटक त्रिअंकी होते हैं, जो चार घण्टे तक चलते हैं । इसके विपरीत हिन्दी और बँगला के नाटक तीन घंटे के ही होते हैं । मराठी में गद्य नाटक के साथ संगीत नाटक आज भी होते हैं, किन्तु अपेक्षा (संगीतक), बँगला ढंग के गीति-नाट्य, छाया-नाटक या नृत्य-नाट्य की परम्परा विकसित नहीं हो सकी है । संगीत नाटक के गीत राग-रागिनियों और हिन्दी-गुजराती नाटकों की तर्जों पर आधारित होते थे ।

(४) रंग-सज्जा, दीपन आदि की दृष्टि से मराठी रंगमंच परिपक्वता की ओर बढ़ रहा है, किन्तु बँगला रंगमंच की शिल्पिक प्रौढ़ता अभी तक उसमें नहीं आई है । वस्तुवादी रंग-सज्जा के अतिरिक्त रूपवादी और प्रतीक सज्जा के भी कुछ सुन्दर प्रयोग हुए हैं ।

(५) आधुनिक युग में मराठी रंगमंच ने अनेक नये नाटककार, निर्देशक और कलाकार उत्पन्न किये ।

मो० ग० रांगणेकर, अनंत काणेकर, वि० बा० शिरवाडकर, पु० ल० देशपांडे, वसंत कानेटकर, विजय तेंडुलकर, पुष्पोत्तम दारद्वेकर आदि नये नाटककारों ने अपनी कृतियों द्वारा मराठी रंगमंच को अनुप्राणित किया । मामा बरेकर और आचार्य अत्रे जैसे कुछ पुराने नाटककार भी इस युग की शीघ्रबुद्धि करते रहे ।

निर्देशकों में केशवराव दाते, के० नारायण काले, पार्ष्वनाथ अलवेंकर, आचार्य अत्रे, दामू कंकरे, मो० ग० रांगणेकर, पु० ल० देशपांडे आदि के नाम उल्लेखनीय हैं ।

कलाकारों में प्रमुख हैं—बालगंधर्व, केशवराव दाते, चित्तुबुवा शिवेकर, मास्टर दत्ताराम, गगनराव बोडस, चिंतामणराव कोल्हटकर, नाना साहेब फाटक, दुर्गा खोटे, ज्योत्स्ना भोले, स्नेहप्रभा प्रधान, उषा किरण, विष्णुवंत बोधकर, गजानन जागीरदार, इंदुमती, कुसुम कुलकर्णी आदि । स्व० बालगंधर्व और केशवराव दाते अपनी स्त्री-भूमिकाओं के लिए प्रसिद्ध रहे हैं । बालगंधर्व मराठी रंगमंच के सुकण्ठ गायक भी थे ।

(६) अधिकांश मराठी नाटककार रंगमंच में सम्बद्ध रहे, किन्तु फिर भी शेक्सपियर, मोलियर, इन्सन, आस्कर वाइल्ड, सॉमरसेट मॉम, डब्ल्यू० ओ० सोमिन, अल्बर्ट कामू, गोपोल, जेम्स बेरी, गोड्डस्मिथ आदि के नाटक अनूदित कर खेले गये ।

(७) मराठी नाट्य परिपक्व की पालिश पत्रिका 'नाट्यकला' और बरेकर युग के मासिक 'रंगभूमि' के अतिरिक्त इस युग में किसी स्वतन्त्र नयी नाट्य-विषयक पत्रिका के दर्शन नहीं हुए, यद्यपि 'मनोहर', 'अभिहित', 'मनोरंजन' आदि मासिक पत्रिकाओं में नाट्य-विषयक चर्चाएँ होती रही हैं ।

(८) मराठी रंगमंच की दीर्घ व्यावसायिक परम्परा के कारण यहाँ टिकट की बिक्री बँगला रंगमंच की भाँति 'बुकिंग आफिस' से ही होती है, जो सामाजिकों की सुविधा और सुसंस्कृति की परिचायक है ।

(९) गुजराती रंगमंच : प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ

बोलपट के प्रसार ने हिन्दी, मराठी आदि अन्य भाषाओं के साथ गुजराती रंगमंच को कुछ हद तक प्रभावित किया और कुछ अलमकर अथवा पार्ष्वस्व (माजिनल) मंडलियाँ बन्द भी हो गईं, किन्तु देशी नाटक समाज, मुम्बई गुजराती नाटक मंडली, आर्यनैतिक नाटक समाज, लक्ष्मीकान्त नाटक समाज जैसी दीर्घायु संस्थाएँ इस आघात को सहन करके भी जीवित ही नहीं बनी रही, आधुनिक युग के पूर्वाह्न में बदलते हुए प्रबन्धों के अन्तर्गत दूर तक चलती रही । इनमें से देशी नाटक समाज तो आज भी जीवित है और सन् १९६४ में अपनी हीरक जयंती

‘अमृत महोत्सव’ के नाम से मना चुका है। चलचित्रों के बावजूद बम्बई और अहमदाबाद के सामाजिक रंग-नाटक से अपना मनोरंजन प्राप्त करते रहे।<sup>११</sup>

इन मंडलियों को न केवल बोलपट का, बल्कि मेहुता-भूशी युग में आरोपित नव-नाट्य आंदोलन के विरोध का भी सामना करना पड़ा। सामाजिक स्वभावतः इस आन्दोलन की ओर, रंगशिल्प के नये प्रयोगों, नये नाटकों को देखकर आकृष्ट हुए। पार्श्वस्थ (माजिनल) मण्डलियाँ इन नए प्रयोगों को खपाने की स्थिति में न थीं। फलतः उनके सामाजिकों की मर्यादा घटी, उनकी आय घटी और वे नयी-नयी मंडलियों और व्यावसायिक (अवेतन) नाट्य-संस्थाओं की होड़ में खड़ी न रह सकीं। पुनश्च, व्यावसायिक (घरेलू) मंडलियों के नाटक ६-७ घंटे तक चला करते थे, जबकि बोलपट हाई-तीन घंटे के होते थे और अवेतन मंच के नाटक भी अपेक्षाकृत छोटे हुआ करते थे। उनमें स्त्रियों की भूमिकाएँ भी स्त्रियाँ करने लगी थी, जबकि व्यावसायिक मंच पर मुख्यतः पुरुष-कलाकार ही स्त्री-भूमिकाएँ किया करते थे। यह उसके पुरानेपन का, उसकी दुर्बलता का चोटक बन गया। आधुनिक युग की बदलती हुई हवा के साथ देशी नाटक समाज, आधुनिक नाटक समाज आदि मंडलियों ने भी क्रमशः प्रयोग की अवधि घटाकर तीन घंटे कर दी और अब इन सभी मण्डलियों में स्त्री-कलाकार काम करने लगी हैं।

व्यावसायिक रंगभूमि इसके अतिरिक्त राष्ट्रीय नेताओं की घर-पकड़ के कारण होने वाली हड़तालों और हुल्लडवाजी तथा सरकार द्वारा सन् १९२३ में लगाये गये मनोरंजन कर के कारण भी धन्वाकारी मंच के अस्तित्व के लिये सश्ट उत्पन्न हो गया।<sup>१२</sup>

फिर भी इन मंडलियों का आधुनिक युग में जीवित रहना इस बात का धोतक है कि गुजराती सामाजिक और कलाकार, प्रयोक्ता और नाटककार के मन में पुराने रंगमंच (जुनी रंगभूमि) और उसके नाटकों के प्रति आज भी मोह या आकर्षण शेष है। उन्हें पुराने नाटकों में आज भी वही रस मिलता है, जबकि नये नाटकों में उड़े हुए रस की जगह रस का आभास ही शेष दिखाई पड़ता है।<sup>१३</sup> कुछ हद तक यह सही भी है कि विरोध या सघर्ष के आधार पर कथानक का विकास होने में उनमें रस-परिपाक पूरी तरह नहीं हो पाता। ऐसी स्थिति में रस-निष्पत्ति सम्भव नहीं है, किन्तु नवनाट्य आंदोलन को रस-निष्पत्ति अभीष्ट न होकर परिचय के नये-नये प्रयोगों-वहिरंग और अन्तरंग अर्थात् रंगशिल्प और वस्तु-विन्यास, दोनों ही दृष्टियों में नवीनता अभिप्रेत रही है। गुजराती का व्यावसायिक रंगमंच आज भी इन प्रयोगों से प्रायः दूर ही रहना चाहता है।

देशी नाटक समाज — देशी नाटक समाज के प्रागण में पूर्ववत् कुछ पुराने सिद्धहस्त नाटककार—(स्व०) कविश्री प्रभुलाल दशराम द्विवेदी, प्रफुल्ल देसाई और जी० ए० वेराटी ही मुख्य रूप से रंग-देवता को अर्घ्य-दान करते रहे। सन् १९२८ से १९६० तक की लम्बी अवधि में द्विवेदी सामाजिकों के बीच लोकप्रिय बने रहे और उनके लगभग ३० नाटक देशी नाटक द्वारा खेले गए। उनकी इस लोकप्रियता और दीर्घकालीन नाट्यलेखन की दृष्टि में रखकर सन् १९६१ में उन्हें सगीत नाटक अकादमी का पुरस्कार प्राप्त हो चुका है। २१ जनवरी, १९६२ को द्विवेदी का स्वर्गवास हो गया।<sup>१४</sup>

द्विवेदी के प्रतिष्ठित सामाजिक नाटक ‘कडीलोना बाके’ (२ अंक, १९३८) के प्रदर्शन के कुछ दिनों बाद देशी नाटक के मालिक सेठ हरमोचिन्ददास का निधन हो गया। फलस्वरूप सारा भार उनकी पत्नी धीमती उतम लक्ष्मी बहन पर आ गया। इसके ११० प्रयोग हुए। इसकी लोकप्रियता के बारे में ३० मार्च, १९३९ से प्रस्तुत हुआ जी० ए० वेराटी का नया नाटक ‘उदय प्रसात’ निष्फल चला गया, तो इसे पुनः ४३ रात्रियों तक खेला गया। इसकी आय से मंडली अपने ऋण से मुक्त हो गई।<sup>१५</sup> इसी नाटक के दौरान नवम्बर, १९३८ से नाटक रात को एक बजे से बन्द कर देने का नियम बना।<sup>१६</sup> इसके पहले नाटक ६-७ घण्टे तक चला करते थे और रात को हाई-तीन बजे तक समाप्त होते थे। इस नाटक को बाद में अहमदाबाद में भी सफलता के साथ खेला गया। आगे चल कर इस नाटक

के २५१ वें प्रयोग (२१ जनवरी, १९४२) की आय मंडली की पुरानी अभिनेत्री मोतीबाई को दी गई। १२ जनवरी, ४३ के प्रयोग की आय सभी कर्मचारियों के बीच बाँट दी गई। ९ सितम्बर, १९४३ को बंगाल के वाइ-पोइंट कोप के लिये 'बडोलोना वाके' के प्रदर्शन से १०,००१) ६० एकत्र कर भेजे गये। १३ इस नाटक की फिल्म भी उसी नाम से गुजराती में सारस पिक्चर्स द्वारा बनाई जा चुकी है। समाज के अहमदाबाद जाने के पूर्व द्विवेदी- 'विजेता' (१९३९ ई०) मंचस्थ हुआ।

अहमदाबाद और बडोदा की यात्रा से लौट कर देशी नाटक ने द्विवेदी का पौराणिक नाटक 'देवी सकेत' (१९४० ई०), 'विजेता' का नवीन रूप 'यवा किनारे' (१९४० ई०) और सामाजिक नाटक 'सपत्ति माटे' (१९४१ ई०) प्रस्तुत किये। बम्बई की स्थिति ठीक न होने के कारण मंडली सूरत चली गई, जहाँ 'सती दमपत्नी' और द्विवेदी का 'सपत्ति माटे' (१९४१ ई०) नाटक खेले गये। 'सती दमपत्नी' में एक नवीन कलाकार गोरधन चुनी-लाल मारवाड़ी ने दमपत्नी की भूमिका की। 'सपत्ति माटे' की ४ सितम्बर, १९४१ ई० की 'लाभरात्रि' की आय प्रभुलाल द्विवेदी को दी गई। इस नाटक का हीरोक महोत्सव २२ फरवरी, १९४२ को मनाया गया। इस नाटक के १९४३ ई० तक २५६ प्रयोग हुए। ८ नवम्बर, १९४५ को आजाद हिन्द फौज सहायता कोप के लिये 'सपत्ति माटे' पुनः खेला गया।

२१ दिसम्बर, १९४२ को कवित्री प्रभुलाल द्विवेदी के वाणप्रस्थ आश्रम में प्रवेश का उत्सव मंडली द्वारा मनाया गया, जिसमें बम्बई की अन्य नाट्य-मंडलियों, यथा आर्यनैतिक नाटक समाज, सदाऊ अल्फ्रेड पियेट्रिकल कम्पनी और बालीवाला ड्रामेटिक कम्पनी ने भाग लेकर द्विवेदी के नाटकों के विविध प्रवेश (दृश्य) प्रस्तुत किये। १४ इसमें कासमभाई, अचरफ़ाई, रतिलाल पटेल, मूलजी पुराल, शिवलाल (कॉमिक), मुखीबाई, कमलाबाई, लताबाई, मा० वसंत, मा० गोरधन, छगन 'रोमियो', चीमनलाल मारवाड़ी, बालनट मोहन आदि ने भूमिकाएँ की थी। इसी प्रकार १४ मार्च, १९४४ ई० को रसकवि रघुनाथ ब्रह्मभट्ट के वाणप्रस्थ आश्रम में प्रवेश का उत्सव भी बड़ी धूम-धाम से मनाया गया। इस अवसर पर देशी नाटक के अतिरिक्त लक्ष्मीकांत तथा अवेशन रघुभूमि के कलाकारों ने ब्रह्मभट्ट के नाटकों के कुछ दृश्य प्रस्तुत किये। इस अवसर पर ब्रह्मभट्ट को १५,०००) ६० की यैली भेंट की गई। १५

सन् १९४३ में रघुनाथ ब्रह्मभट्ट और प्रफुल्ल देसाई के सह-लेखन का 'संसारना रम' और द्विवेदी-संता-नोना वाके' मंचस्थ हुए। २४ सितम्बर, १९४४ को 'संतानोना वाके' का हीरोक महोत्सव मनाया गया। इस अवसर पर कर्मचारियों को बोनस के रूप में ५००१) ६०, द्विवेदी और कस्तूर बा स्मारक कोप में से प्रत्येक को ५०१) ६० तथा स्व० हरमोविन्ददास जेठामाई शाह की स्मृति में स्वर्णपदक देने के लिये १५००) ६० देने की घोषणा मंडली की ओर से की गई। १६ इस नाटक के १६० प्रयोग हुए।

इसके अनन्तर द्विवेदी-समय साये' (१९४५ ई०) और जीवणलाल ब्रह्मभट्ट का 'बन्धन-मुक्ति' खेला गया। ७ अप्रैल, १९४६ को 'समय साये' का हीरोक महोत्सव मनाया गया और इस अवसर पर उत्सव के अध्यक्ष सैठ प्राणलाल देवकरण नानवी ने देशी नाटक की सो तोले चाँदी ('लगड़ी') और देशी नाटक ने द्विवेदी को १५०१) ६० दिये तथा कर्मचारियों के लिये लाभरात्रि का आयोजन किया गया। १७

सितम्बर, १९४६ ई० में बम्बई में साम्प्रदायिक दंगे प्रारम्भ हो जाने पर देशी नाटक के कुशल निर्देशक कासमभाई मीर तथा अन्य मुसलमान कलाकार अपने घर चले गये और बड़े त्रिशकी नाटकों का खेलना असंभव-सा हो गया। सन् १९३८ ई० के बाद से नाटक ४।। घण्टे के होने लगे थे। फलतः अब ऐसे नाटकों की आवश्यकता अनुभूत हुई, जो ढाई-तीन घण्टे में समाप्त हो सकें और तदनुसार मा० कचरालाल नायक के निर्देशन में द्विवेदी का द्विअंकी लघु नाटक 'मादानी बेल' (१९४६ ई०) मंचस्थ हुआ। यह प्रयोग लोकप्रिय हुआ और प्रत्येक रानिवार



को दोपहर में और रविवार को सवेरे और दोपहर में खेला जाने लगा । इस ढाई घंटे के नाटक से एक लाभ यह हुआ कि वस्तु-विन्यास में सघनता, एकाग्रता और गति आई, और गीत भी प्रसंगानुकूल रखे जाने लगे ।<sup>१२</sup> प्रकारान्तर से यह सांप्रदायिक अशान्ति गुजराती रंगमंच के सहकार के लिये बरदान बन गई ।

इसके अनन्तर द्विवेदी के कई द्विजकी नाटक खेले गये—‘शंभुमेलो’ (१९४७ ई०), ‘सामेपार’ (१९४७ ई०, त्रिजकी पौराणिक नाटक ‘जडभरत’ का द्विजकी रूप), ‘सावित्री’ (१९४८ ई०) और ‘स्नेह-विभूति’ (१९४८ ई०, सामाजिक) ।<sup>१३</sup> ‘सामेपार’ में भारत की भूमिका मा० वसंत ने की ।

१४ दिसम्बर, १९४८ को गुजराती के वयोवृद्ध नाटककार मूलभरत मूबाणी के सम्मान में एक समारोह किया गया और देशी नाटक तथा रक्ष्मी नाटक में मूबाणी के नाटकों के कुछ दृश्य प्रस्तुत किये और एक रैली में टेंट की गई ।

ही समय के लगभग कासमभाई पुन लौट आये और निर्देशन का भार संभाल लिया । कासमभाई सन् १९१८ ई० में ११ वर्ष की आयु में बालकलाकार के रूप में आये थे, किन्तु अपनी अभिनय-प्रतिभा, सुकठ और संगीत-ज्ञान के बल पर सन् १९२८ में देशी नाटक समाज के युवा-निर्देशक बन गये । तब से अब तक उनके निर्देशन में पचास से ऊपर नाटक खेले जा चुके हैं ।<sup>१४</sup> सफल उपस्थापन एवं निर्देशन के लिये २८ फरवरी, १९६१ को उन्हें संगीत नाटक अकादमी का पुरस्कार प्राप्त हो चुका है । सन् १९६४ ई० में गुजरात की संगीत नाटक अकादमी ने उनकी नाट्य-सेवाओं के लिये उन्हें ताम्रपत्राभूषण प्रमाण पत्र-प्रदान किया ।<sup>१५</sup>

कासमभाई के आ जाने के बाद सन् १९४९ में द्विवेदी के ‘गोपीनाथ’, ‘सैनिक’, ‘गर्भश्रीमत्’ और ‘सुरेखा’ नामक द्विजकी नाटक खेले गये । इसी वर्ष मार्च से रविवार को सवेरे नाटक खेलना बन्द कर दिया गया । रविवार को दोपहर के बदले पुन रात को नाटक खेले जाने लगे ।<sup>१६</sup> इसके बाद कुछ काल के लिये कासमभाई चले गये, किन्तु सन् १९५१ में वे पुन मड़ली में आ गये । इन बीच द्विवेदी के ‘खोनाली सूरज’ (१९५० ई०), ‘बैमनो मोह’ (१९५१ ई०) और ‘गुरु-दक्षिणा’ (१९५१ ई०) नाटक खेले गये ।

६ नवम्बर, १९५१ को प्रमलाल द्विवेदी की ६० वीं वर्षगांठ के अवसर पर उनका ‘विद्यावारिधि’ खेला गया, जिसमें देशी नाटक के कलाकारों के साथ अव्यावसायिक मंच के मानुशकर व्यास, चन्द्रचन्द भट्ट, प्रो० मधुकर रादेरिया और सरोज बहेन दलाल जैसे कलाकारों ने भी भाग लिया था । इस अवसर पर मराठी नाटक-कार मामा वरेरकर, कला-विवेचक डॉ० डी० जी० व्यास और ज्योतीन्द्र दवे ने कविधी द्विवेदी का अभिनन्दन किया और स्नेहियो एवं प्रशंसकों द्वारा उन्हें ३१०००) रु० की रैली में टेंट की गई ।

‘विद्यावारिधि’ ‘किराताजुं नीय’ महाकाव्य के प्रणेता कवि भारवि के जीवन से सम्बन्धित द्विजकी नाटक है । प्रत्येक अंक में क्रमशः ६ और ५ दृश्य हैं । आधुनिक नाट्य-मन्यता पर लिखे इस नाटक में कोई नादी, प्रस्तावना आ भारतवाच्य नहीं है । इसमें कुल सात गीत और दो पद्यों का प्रयोग हुआ है । प्रारम्भ में भारवि-पत्नी विद्यावती द्वारा सूर्य की<sup>१७</sup> और अन्त में भारवि द्वारा ‘वरदायी धीणाधारिणी’ सरस्वती की<sup>१८</sup> अभ्यर्थना की गयी है । संवाद छोटे, सरस, भावपूर्ण और रंगोपयोगी हैं । नाटक के कुछ दृश्य, यथा प्रथम अंक के तृतीय दृश्य और दूसरे अंक के दूसरे तथा पाँचवें दृश्य के अन्त में पारसी-मन्यता के ‘टैबला’ का बियोजन किया गया है ।

बाद में बाल इण्डिया रेडियो द्वारा आयोजित नाट्य-सप्ताह के अन्तर्गत ११ अक्टूबर, १९५८ ई० को ‘विद्यावारिधि’ का अमर शिंदे-कृत हिन्दी रूपान्तर प्रस्तुत किया गया ।<sup>१९</sup> १२ सितम्बर, १९६० ई० को कला-विवेचक डॉ० डी० जी० व्यास की साठवीं वर्षगांठ के उपलक्ष्य में अव्यावसायिक मंच (नवी रंगभूमि) के प्रो० मधुकर रादेरिया, मानुशकर व्यास आदि के सहयोग से ‘विद्यावारिधि’ (गुजराती) खेला गया ।<sup>२०</sup>

इसके अतिरिक्त द्विवेदी-कृत ‘उषाग्रो आलें’ (१९५२ ई०), ‘धीनरणे’ (१९५२ ई०), ‘स्वाधय’ (१९५४ ई०)

‘सेवामावी’ (१९५५ ई०), ‘श्रवणकृमार’ (१९५७ ई०), ‘विजयसिद्धि’ (१९५७ ई०), ‘मोटा घरनी मोहिनी’ (१९५९ ई०) और ‘सुखना साथी’ (१९६० ई०) नाटक प्रस्तुत किये गये। ‘श्रवणकृमार’ के सोद्देश्य नाटक होने के कारण उसे महाराष्ट्र सरकार ने करमुक्त कर दिया। इस नाटक में तारिका और शशीकला की भूमिकाओं में क्रमशः नयी अभिनेत्री शालिनी और हास्य-अभिनेत्री सुशीला ने सुन्दर अभिनय किया। ‘विजयसिद्धि’ द्विवेदी के एक पूर्ववर्ती नाटक ‘वीर भूषण’ (१९३१ ई०) का और ‘मोटा घरनी मोहिनी’ उनके ‘उषाडी अखि’ के ही नये रूप हैं।

द्विवेदी की भोति प्रफुल्ल देसाई के ‘सर्वोदय’ (१९५२ ई०) और ‘संस्कारलक्ष्मी’ (१९५८ ई०) नाटक बहुत लोकप्रिय हुए। ‘सर्वोदय’ पहला गुजराती नाटक था, जिसे मनोरंजन कर से सर्वप्रथम मुक्ति मिली।<sup>111</sup> १९६५ ई० तक इस नाटक के ५०० से ऊपर प्रयोग हो चुके हैं।<sup>112</sup> सन् १९२६ में गुजरात की यात्रा के दौरान केवल ‘सर्वोदय’ नाटक ही खेला गया, जो जनार्दन का केन्द्र बना रहा। केवल बड़ीदा में ही ९९ प्रयोग हुए। इस यात्रा के मध्य २४ अगस्त १९५६ को हास्यनट मा० छमन ‘रोमियो’ का निधन हो गया।

‘संस्कारलक्ष्मी’ की रमणशर्मा अत्यन्त चित्ताकर्षक बनाई गई थी। रंगदीपन की आधुनिक पद्धति का उपयोग कर आधुनिक युग के साथ मडली ने ‘मार्च’ किया। कर्कशा जेठानी यशवंती और सुसंस्कृत नारी भारती की भूमिकाओं में क्रमशः सुधा ठाकुर और शालिनी ने सफलता के साथ कार्य किया। इसकी लोकप्रियता और उच्च कोटि के उपस्थापन से प्रभावित होकर सरकार ने इस नाटक को भी कर से मुक्त कर दिया। २६ फरवरी, १९५९ को ‘संस्कारलक्ष्मी’ के १०० वें प्रयोग के अवसर पर कलाकारों और चित्रियों को १०,०००) ६० बीनस दिया गया और लेखक को एक ‘लाम-रात्रि’ की आय। बर्बई की नाट्य-संस्था ‘रंगभूमि’ ने इस नाटक की सफलता के उपलक्ष्य में २८ फरवरी को एक समारोह किया। ४ फरवरी, १९६० को ‘संस्कारलक्ष्मी’ का २००वाँ प्रयोग हुआ और इस अवसर पर कलाकारों आदि को १०,००१) ६० का बीनस और प्रफुल्ल देसाई को १००१) ६० प्रदान किये गये।<sup>113</sup> ५ फरवरी को देशी नाटक के कलाकार सश की ओर से स्वामिनी उत्तमलक्ष्मी बहेन, व्यवस्थापक मणिलाल भट्ट, नाटककार देसाई और निर्देशक कासमभाई के सम्मान में एक समारोह किया गया।<sup>114</sup>

देशी नाटक ने प्रफुल्ल देसाई के कई अन्य नाटक खेले, जिनमें ‘वादबिवाद’ (१९५३ ई०) और ‘सुवर्णयुग’ (१९५५ ई०) प्रमुख हैं। इसके अतिरिक्त ‘गुजराती नाट्य’ के संपादक प्रागजीभाई ज० डोमा का ‘जीवनदीप’ २८ सितम्बर, १९५५ को खेला गया।

गुजराती रंगमंच के इतिहास में देशी नाटक समाज का योगदान सर्वत्र स्मरणीय रहेगा। यह महली आज भी सामाजिकों के जीवन को रास-रंग से भर कर नाट्य-जगत की सेवा कर रही है।

लक्ष्मीकांत नाटक समाज—सन् १९३९ में लक्ष्मीकांत के भूतपूर्व व्यवस्थापक चंदुलाल भगवानदास मपारा ने लक्ष्मीकांत नाटक समाज को पुनर्जीवित किया और कई नये-पुराने नाटक अगले कुछ वर्षों में खेले, जिनमें प्रमुलाल ६० द्विवेदी के ‘अरणोदय’, ‘मालवपति’, ‘मग्याना रंग’, ‘पृथ्वीराज’, ‘शंकराचार्य’, ‘राजमुद्रा’, ‘सत्यप्रकाश’, ‘सिराजुद्दौला’, ‘समुद्रगुप्त’, ‘शालिवाहन’, ‘वीर कुणाल’, ‘युग-प्रभाव’ आदि, मणिलाल ‘पागल’ के ‘देवकुमारी’, ‘राजा यशवतसिंह’ और रघुनाथ ब्रह्मभट्ट के साथ लेखन का ‘वीरना वेर’, ब्रह्मभट्ट के ‘अज्ञातशत्रु’ और ‘शकुन्तला’, विभाकर का ‘अन्नोना वधन’ और मु० साहजहाँ ‘शम्स’ का उर्दू-बहुल हिन्दी नाटक ‘अरब का सितारा’ प्रमुख हैं।

बड़ीदा के एक सम्पन्न रईस ब्रह्मदास मणिलाल शवेरी ने सन् १९४३ में चंदुलाल मपारा से लक्ष्मीकांत नाटक समाज को खरीद लिया और ‘लक्ष्मीकांत नाट्य समाज’ के ध्वज के अन्तर्गत जी० ए० वेराटी के ‘नवजुवान’

और 'निश्चानवाज' मंचस्थ किया।<sup>110</sup> 'निश्चानवाज' के संगीत-निर्देशन द्वारा मोहन जूनियर ने संगीत की नवीन प्रणाली-सरल संगीत का श्रीगणेश किया। इसके अतिरिक्त 'अधारी यली', 'कीतिकलश', 'लवकुश याने सीता-त्याग', द्विवेदी-सज्जन कोष', 'पागल' का 'गूरीब कन्या' आदि नाटक खेले गये। निर्देशन बबलरास ने किया।

सन् १९४४ में लक्ष्मीकांत का प्रबन्ध प्राणजीवनजी गांधी के हाथ में आया और सन् १९४६ तक यह पुराने नाम से ही उनके संचालकत्व में कार्य करता रहा। इस बीच द्विवेदी के 'अरुणोदय', 'पृथ्वीराज' आदि नाटकों के साथ कुछ अन्य लेखकों के नये नाटक भी खेले गये। नये नाटकों में 'पतिने वाके', 'बहुने वाके', 'बगर वाके', 'विवेकानन्द' आदि उल्लेखनीय हैं।

इसके अनन्तर यह मडली फरेदुन आर० ईरानी के स्वामित्व में चली गई और अन्य नाटकों के साथ सन् १९४९ में प्रफुल्ल देसाई का 'आजनी बात' नामक सामाजिक नाटक मंचस्थ किया।<sup>111</sup> ईरानी ने सन् १९५१ में उसका पुनर्गठन कर 'ग्लोबल लक्ष्मीकांत नाटक समाज' के ध्वज के नीचे 'अमे परप्पा' नामक नाटक खेला।<sup>112</sup> अपने नये रूप में यह संस्था दीर्घजीवी न हो सकी।

आर्य नैतिक नाटक समाज-सन् १९३८ में लक्ष्मीकांत नाटक समाज का काम अवरुद्ध हो जाने के उपरान्त अहमदाबाद में आर्य नैतिक नाटक समाज में कुछ चैन्यता आ गई और उसने 'पागल' का रूढ़िबंधन मंचस्थ किया। विषय-जीवन पर आधारित इस नाटक में मा० गोरख ने आदर्श विषय हेमन्ता की भूमिका वही सफलता के साथ की। उनके 'जीवनभर छाना आसु गांसे ते हिन्दुनी बाला' गीत से आवाल-बूढ़ सभी सामाजिकों की आँखें कण्ठा से भीग उठती थीं।<sup>113</sup> मोहन जूनियर ने इसका संगीत-निर्देशन किया था, जो समय-समय पर देशी नाटक में भी गीतों की धुने बनाते रहे हैं। इसके अनन्तर 'पागल' का 'हसाकुमारी' अभिनीत हुआ, जिससे मडली की मसहारा में पड़ी नाव को किनारा मिला।<sup>114</sup> इसमें पहली बार आर्य नैतिक के मंच पर स्त्रियों ने स्त्री-भूमिकाएँ भी की और नयी अभिनेत्री मीनाक्षी (वास्तविक नाम सुशीला) और भोरीलाल की ओड़ी ने सामाजिकों को अपने गीतों और अभिनय से मुग्ध कर लिया। बाल-अभिनेत्री दुलारी ने भी कुछ गीत गाये। इस नाटक के सरस गीत रस-कवि ब्रह्मभट्ट ने लिखे थे।

सन् १९४१ में नकुभाई के दत्तक पुत्र मन्दलाल नकुभाईसाह का 'भावना बी० ए०' भारत भुवन थियेटर (अहमदाबाद) में खेला गया।<sup>115</sup> इसका हास्य विभाग (कॉमिक) बाबूभाई कल्याणजी ओझा ने और कुछ गीत र० ब्रह्मभट्ट ने लिखे थे। उनका महारमा गांधी को लक्ष्य कर लिखा गया गीत 'एक जोनी ऊभो छे जगत चोक मा। एनी घूणी दवे छे विलोक मा।' पर मोहन जूनियर द्वारा तैयार किया गया संगीत अत्यन्त श्रुतिमयचुर था। इसमें मडली के अन्य कलाकारों और मीनाक्षी के साथ दुलारी, राधा और चन्द्रिका नामक नयी अभिनेत्रियों ने अपनी भूमिकाओं का सुन्दर निर्वहण किया।<sup>116</sup>

सन् १९४२ में आर्य नैतिक ने बर्बई आकर 'हसाकुमारी' प्रदर्शित किया, किन्तु अग्रस्त-आन्दोलन के कारण सफलता न प्राप्त हो सकी। इसके कुछ काल बाद भीमनलाल विवेदी का 'नसीबदार' बालीवाला घाट थियेटर में मंचस्थ हुआ, जिसमें पूर्वोक्त नयी अभिनेत्रियों के अतिरिक्त मा० अशरफ खाँ, मा० निसार (म्यू अल्फ्रेड बाले), भीक्षु, मूलजी खुशाल, शनि मास्टर और होराबाई ने प्रमुख भूमिकाएँ की। संगीत म्यू थियेटर, कलकत्ता के अमर गायक के० सी० दे ने दिया। उनके निर्देशन में गुजराती रंगमंच पर पहली बार दो बंगला तर्ज के गीत गाये गये, जिनमें से एक था- 'मूरक्षा का अघारू घोर? प्रभु जागे आठे ध्वोर'।<sup>117</sup> नाटक की वस्तु और संवाद साधारण होते हुए भी दोकराव दादा द्वारा प्रस्तुत दृश्यावली, विशेषकर परदे पर मेरीन डाइव का हूबहू चित्र और फ़िल्म-जगत के कलाकारों-मा० निसार ('थोरी-फरहाद' चित्र) और के० सी० दे ('विद्यापति' और 'पूर्ण भक्त') की उपस्थिति के कारण यह बहुत सफल रहा।<sup>118</sup> किन्तु राजनैतिक उथल-पुथल, भारत पर जापानी आक्रमण के भय

आदि के कारण मंडली का जमा हुआ भेला उजड़ गया ।

स्थिति संभलने पर १४ अगस्त, १९४३ को मंडली ने नन्दलाल का दूसरा त्रिअंकी नाटक 'सवा रुपियो' अभिनीत किया ।

इसके अतिरिक्त 'पागल' का 'गरीब कन्या' आदि कई नाटक वार्य नैतिक के शागण में खेले गये । सन् १९४४ या इसके बाद यह मंडली बन्द हो गई और सन् १९५३ में देशी नाटक समाज ने आर्य नैतिक के नाटकों को खेलने का अधिकार प्राप्त कर लिया, जिन्हें वहाँ प्रायः खेला जाता रहा ।<sup>111</sup>

मुंबई गुजराती नाटक मंडली-सन् १९४४ में मुंबई गुजराती नाटक मंडली का स्वामित्व सर्वश्री शान्तिलाल एण्ड कम्पनी के हाथ में आया और इसके साथ ही मंडली के पुराने नाटक खेलने का अधिकार भी उसे प्राप्त हो गया ।<sup>112</sup> पुराने नाटकों के अतिरिक्त कवि 'पागल'-कृत 'लटमोना लोभे' (जनवरी, १९४५ ई०), 'नवचेतन' के सम्पादक चापशी बि० उदेशी-कृत 'आजनी दुनिया' (जून, १९४५ ई०) आदि कई नये नाटक भी खेले गये ।

सन् १९४६ में इसे राजनगर थियेटरस लि० ने खरीद लिया ।<sup>113</sup> नये प्रबन्ध में कुछ पुराने नाटकों के साथ र० ब्रह्मभट्ट का 'अजातशत्रु', 'आपणु घर' और 'लाकड़वायो' प्रस्तुत किये गये । इसके अनन्तर यह मंडली बन्द हो गई प्रतीत होता है ।

इन मंडलियों के अतिरिक्त आधुनिक युग में कुछ नयी मंडलियों का भी अस्तित्व हुआ, जिनमें प्रमुख हैं—लक्ष्मीप्रताप नाटक समाज, बंबई थियेटर, दि खटाऊ अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी, प्रेमलक्ष्मी नाटक समाज, नवयुग कला मन्दिर, नटमंडल आदि ।

लक्ष्मीप्रताप नाटक समाज—मवंप्रथम इसकी स्थापना ईश्वरलाल बाडीलाल दाह ने सन् १९३० में की और र० ब्रह्मभट्ट का 'अजातशत्रु' और कुछ अन्य नाटक खेले । सन् १९३९ में लक्ष्मीनान्त नाटक समाज के साथ ही चन्दुलाल भगवानदास मपारा ने बढोदा के लक्ष्मीप्रताप थियेटर में उक्त मंडली पुनः प्रारम्भ की और 'ईश्वरी न्याय' तथा 'प्रेम के मोह' नामक नाटक खेले, किन्तु वह नडियाद के लक्ष्मी सिनेमा में जाकर बन्द हो गई ।<sup>114</sup> इस मंडली के निर्देशक थे मा० त्रिकम ।

बंबई थियेटर—इसी समय के लगभग प्रफुल्ल देसाई का नाटक 'प्रसर बेर' बंबई थियेटर में खेला गया । इस नाटक को रतनरा सोनोर के निर्देशन में अच्छी सफलता मिली ।<sup>115</sup>

दि खटाऊ अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी—हिन्दी नाटक खेलने वाली इस कम्पनी को दोराबसाहू धनजीसाहू खरास और फरेदुनजी आर० ईरानी ने सन् १९४४ में खरीद लिया और दो-एक हिन्दी नाटक खेलने के बाद बालीबाला प्राण्ड थियेटर (बंबई) में गुजराती नाटक खेलने प्रारम्भ कर दिये ।<sup>116</sup> इसका पहला नाटक था—मणिलाल पागल' और जीवणलाल ब्रह्मभट्ट के सह-लेखन का 'दिलना दाव' और उसके बाद 'पागल' के 'हैयानां हेत' और 'एकज आता' (१९ अगस्त, १९४४) खेले गये ।<sup>117</sup> इन नाटकों में प्रसिद्ध अभिनेत्री मूसीबाई और राणी प्रेमलता ने सफल भूमिकाएँ की थी । राणी प्रेमलता के अभिनय में जादू का-सा प्रभाव था । इसके बाद प्रफुल्ल देसाई के 'नन्दनवन' और 'अनोखी पूजा' नाटक अभिनीत हुए ।

इन नाटकों का निर्देशन हिन्दी रंगमंच के प्रसिद्ध अभिनेता एवं निर्देशक सोरावजी केरेवाला और गुलाम सादिक ने किया ।<sup>118</sup>

सन् १९४७ में यह मंडली एम० देवोदास के पास चली गई और पुनः प्रायः सभी पुराने नाटक मंचस्थ हुए ।

प्रेमलक्ष्मी नाटक समाज—अजित कीर्ति के बल पर 'कलाधरित्री'<sup>119</sup> राणी प्रेमलता ने प्रेमलक्ष्मी नाटक समाज की स्थापना की और २९ मई, १९५२ को भाँगवाडी थियेटर (बम्बई) में प्रफुल्ल देसाई का

सामाजिक नाटक 'अबोल हैपा' प्रस्तुत किया। इस द्विजकी नाटक में नारी-हृदय के मूक वलिदान की कथा कही गई है। निर्देशक थे बबलदास और संगीत दिया रेवासकर भारवादी ने।<sup>111</sup>

नवयुग कला मंदिर-इस संस्था की स्थापना 'भाटिया युवक' (भासिक) के साहित्य विभाग के सपादक तेरसिंह उदेशी और उनके मित्रों ने की। इसका पहला उपस्थापन था-तेरसिंह का 'मृगजल', जिसमें एक पत्नी के रहते दूसरे विवाह की कामना रखने वाले युवकों पर चोट की गई है। नाटक त्रिभुकी है। इसमें कुल १६ गीत हैं।<sup>112</sup>

इसके अनन्तर 'साहजहो' और 'तमाघो' मंचस्थ हुए।

नटमंडल, अहमदाबाद-गुजराती बनवियूलर मोसाइटी की मताब्दी के अवसर पर जयशकर 'सुन्दरी' के निर्देशन में अभिनीत रमणभाई महोपतराय नीलकण्ठ के 'राईनो पवंत' के उपरान्त सन् १९५० के आस-पास नाट्य विद्या मंदिर की स्थापना हुई, जिसके अध्यक्ष रमिकभाई चुने गये। इसका उद्देश्य था-नाट्य-शिक्षण और नाट्य-शिक्षा प्राप्त कर निकले हुए ध्वेयवादी स्वातंत्र्य कलाकारों को नेकर ध्यावसायिक व्यापार पर 'नटमंडल' की स्थापना। सिद्धार्थ मठ एवं नाट्य-निर्देशक जयशकर 'सुन्दरी' नाट्य विद्या मंदिर के निरुक्त एवं निर्देशक नियुक्त हुए।<sup>113</sup> 'सुन्दरी' को सन् १९५६ में सकल नाट्य-निर्देशन के लिए सगोत्र नाटक अकादमी का पुरस्कार प्राप्त हो चुका है।<sup>114</sup>

सर्वप्रथम कवि बोधायन का 'भगवदज्जुबीयम्' और महाकवि भास का 'ऊरुभय' नाटक बोल गये। प्रथम था शृंगार-हास्य रस में परिपूर्ण और दूसरा करुण रस-प्रधान। 'ऊरुभय' में दुर्योधन की भूमिका निबकुमार जोशी ने बड़ी सफलता के साथ की। नाटक के अन्त में युद्धक्षेत्र में जाँघ टूटने में मरणासन्न दुर्योधन के लिये पत्नी, पिता तथा राजकुटुम्ब के करुण विलाप का जो चित्र (कम्पोजीशन) जयशकर ने अपनी मृदमानुभूति एवं कल्पना से खटा दिया, वह न केवल विशेष सुन्दर एवं अवसरानुकूल गंभीर था, वरन् गतिशील भी था, जीवत भी।<sup>115</sup> जयशकर ने इन संस्कृत नाटकों के अनुरूप पाठ, संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार मुद्राभिनय, आहार्य अभिनय अर्थात् बन्धों के स्वरूप एवं रंग, अगरचना, पुष्पमाला एवं शस्त्र-प्रयोग आदि पर विशेष रूप से दृष्टि रख कर उनके उपस्थापन में प्राचीन किन्तु यथार्थ वातावरण का निर्माण कर चार खाँद लगा दिये। इनके लगभग दस प्रयोग हुए।

इसके अनन्तर 'सागरधेरी' (इप्सन-ए डॉल्स हाउस) का यशवतभाई भुवेल द्वारा अनुवाद और 'साहब आवे छे' (गोमोल के 'दि इस्पेक्टर जनरल' का घनजय ठाकुर-कृत अनुवाद) प्रस्तुत किये, किन्तु ये निष्फल गये। इसके बाद नटमंडल ने जयशकर 'सुन्दरी' के निर्देशन में कई नये-पुराने नाटक अभिनीत किये, जिनमें प्रमुख हैं-मूलशकर मूलाणी-कृत 'जगल-जुगारी', शरद्-विराज बहु' (१९५२ ई०, शिवकुमार जोशी-कृत अनुवाद) और 'विजया', रसिकलाल पाखिल-कृत 'मेना गुजरी' (१९५४ ई०), भारती साराभाई-कृत 'चरलखोटी' आदि। इन नाटकों में प्रसिद्ध अभिनेत्री दीना गाँधी ने मुख्य भूमिकाएँ कीं। एक कला-समीक्षक के अनुसार दीना के प्रचंड व्यक्तित्व का 'विराज बहु' में विकास हुआ, 'मेना-गुजरी' में मेना के रूप में प्रभावशाली बना और 'विजया' में नायिका विजया की भूमिका में सिल उठा।<sup>116</sup> इनमें 'मेना गुजरी' और 'विजया' बहुत लोकप्रिय हुए। 'मेना गुजरी' के डेढ़ सौ प्रयोग हो चुके हैं।<sup>117</sup> इसे सन् १९५४ की सगोत्र नाटक अकादमी की प्रथम नाट्य-प्रतियोगिता में दूसरा पुरस्कार प्राप्त हुआ था।<sup>118</sup>

नटमंडल का मगध व्यावसायिक एवं सहकारी व्यापार पर किया गया है, जो अपने ढंग का भारत में प्रथम प्रयोग है।<sup>119</sup> लिटिल थियेटर ग्रुप द्वारा मिनर्वा थियेटर, कलकत्ता का संचालन (१९५९ ई० से) सहकारिता के क्षेत्र में इसके बाद का प्रयोग है।

व्यावसायिक रमण (बिनघंघादारी रमणमणि)-आधुनिक युग में मेहता-मुसी द्वारा प्रारम्भ किये गये

नवनाट्य आन्दोलन का न केवल मार्ग प्रशस्त हुआ, वरन् उसका चतुर्मुखी विस्तार भी हुआ। इस आन्दोलन के दो स्वरूप थे—एक पक्ष तो पुराने रंगमंच की जड़ ही छोड़ डालना चाहता था, किन्तु दूसरा पक्ष नरमदलीय था, जो नये-पुराने की परवाह किये बिना अव्यावसायिक रंगमंच पर नये-नये प्रयोग करके ही आत्मतोष प्राप्त करता रहा है। इस पक्ष के प्रयोगों में इस बात की चेष्टा रही है कि नये आयाम, नये परिवेश में भी भारतीयता की, नाटक की आत्मा की प्राणप्रतिष्ठा होती रहे, आवेश और उग्रता के बीच आन्दोलन अपने मूल लक्ष्य में दूर न चला जाय। आधुनिक युग में दूसरे पक्ष की नाट्य-संस्थाओं की ही प्रधानता रही, क्योंकि यह पक्ष गुजराती जीवन, आचार-विचार और सस्कृति के अनुरूप पड़ता है।

इस नवनाट्य आन्दोलन के तीन प्रमुख केन्द्र थे—बम्बई, बड़ौदा और अहमदाबाद। इन केन्द्रों की प्रमुख नाट्य-संस्थाओं के सक्षिप्त परिचय और कार्यकलाप से हम आन्दोलन की रूपरेखा का अनुमान सहज ही लगाया जा सकता है। बम्बई में केवल मणिराष्ट्र में, सम्पूर्ण गुजरात में भी गुजराती रंगभूमि के क्षेत्र में अग्रणी रहा है।

साहित्य संसद् कला केन्द्र, बम्बई—साहित्य मसद् (स्थापित १९२२ ई०) के कला केन्द्र ने क० मा० मुन्शी-कृत 'स्नेह-संभ्रम' (१९३९ ई०) के कुछ वर्ष बाद मुन्शी-कृत उपन्यास 'जय सोमनाथ' पर आधारित नृत्य-नाट्य (२८ जनवरी, १९४५) तथा मुन्शी-कृत 'छोए ते ज ठीक' (१९४६ ई०), धनसुखलाल मेहता और अविनाश श्यास के सह-लेखन का 'अर्वाचीना' (१९४६ ई०), चन्द्रबदन मेहता-कृत 'पाजरापोल' (१९४७ ई०), म० ही० भूखणवाला-कृत 'रजनु गज' आदि नाटक प्रस्तुत किये।

'छोए ते ज ठीक' एक प्रहसन (फार्स) है, जिसकी कथा का आधार है—जितेन्द्र और उर्वशी का परस्पर आत्म-परिवर्तन और विवाह, जिसके कारण दोनों में विचार-मार्ग और परिवर्तित आत्मा के अनुरूप कार्य-क्षमता न होने से बड़ी अड़चन उत्पन्न होती हैं और दोनों फिर शिवभक्त साधु की कृपा से अपने वास्तविक स्वरूप को प्राप्त कर वह उठने हैं—'जो हुआ वही ठीक है'। नायक और नायिका के रूप में चन्द्रबदन भट्ट और मञ्जरी पंड्या ने सफल भूमिकाएँ की। यह जितेन्द्र के शोबानसुताने के एक दृश्यवच (संश्लेष) पर बम्बई के सुन्दरबाई हाल में रखा गया था।<sup>14</sup>

'अर्वाचीना' एक ही दृश्यवच (कॉमेडि स्कूल का रिहर्सल हाल) पर रखा गया त्रिअंकी नाटक है। इसमें रंगभूमि-प्रेमियों की मनोरंजक रगलीला का वर्णन किया गया है और अन्त में नृत्य-गीत की भरमार है। नाटक में डाक्टर शबेरी और मेना की भूमिकाएँ कमल. मन्दकूमर पाठक और वनलता मेहता ने की थी।<sup>15</sup>

'पाजरापोल' में उत्तराधिकार में संपत्ति प्राप्त करने वाली ज्योति और बाल-विधवा अग्रजा छाया के प्रेम और विविध विवाह-प्रसंगों के बीच विवाह-पद्धति पर चोट की गई है। इस प्रकार के विवाह-श्रृंगारों में ऐसा कोई अनिवार्य कार्य-कारण सम्बन्ध नहीं दिखाई पड़ता, जिसके कारण नाटक में समस्या का कोई तर्कसंगत समाधान मिल सके। यह भी एक दृश्यवच पर अभिनीत हुआ।

'रजनु गज' जे० बी० प्रीस्टले के 'दि डेन्जरस कार्नर' का अनुवाद है। यह समयोन्मत्त-सम्बन्ध पर आधारित है, जो भारतीय परम्पराओं के अनुकूल नहीं है।<sup>16</sup>

संसद् ने सितम्बर, १९५० में जन्माष्टमी के अवसर पर कुछ एकाकी भी खेले।

इंडियन नेशनल थियेटर, बम्बई—इंडियन नेशनल थियेटर ने हिन्दी, मराठी और कन्नड के नाटकों के साथ गुजराती नाटक, नृत्य-नाट्य, मूक-नाट्य आदि के अतिरिक्त गरवा एवं रास प्रतियोगिताओं आदि के आयोजन भी किये हैं। थियेटर ने नाट्य-कला के सभी क्षेत्रों में अपने कार्य-क्षेत्र का विस्तार किया है। थियेटर का अपना एक व्यवस्थित कार्यालय, स्टूडियो एवं 'वर्कशॉप' भी है, जहाँ उसके विभिन्नभाषी नाटकों, नृत्य-नाट्यों आदि के

पूर्वाम्यास, नाटकोपयुक्त दृश्यबन्धो एवं मंचोपकरणों के निर्माण, परिधानों की सिलाई आदि का पूरा प्रबन्ध है । यहाँ से अन्य अवेशन सस्थाओं को नाममात्र के किराये पर न केवल दृश्यबन्ध, मंचोपकरण, वस्त्राभरण, आलोकयन्त्र आदि दिये जाते हैं, अकिन्तु विविध प्रकार के नाट्य-अयोगों के लिये तद्विषयक आवश्यक प्राविधिक मार्ग-दर्शन भी दिया जाता है, जिससे नवनाट्य आन्दोलन को बड़ा सबल प्राप्त हुआ है ।

थियेटर के पास लोकरजन के लिए अपना एक सचल रगमंच भी है, जिस पर 'भारत की कहानी' तथा '१९५१ तक' नामक दो सोवियत नृत्यनाट्य (बैले) सन् १९४७ और १९४९ में स्वतन्त्रता दिवस पर नगर के अनेक भागों में घूम-फिर कर प्रस्तुत किये गये । प्रथम का कथानक स्वातन्त्र्य-युद्ध से और दूसरा वाद्य-सम्बन्धी आत्म-निर्भरता के लिए सरकारी योजनाओं से संबद्ध था । ये कार्यक्रम बहुत पसन्द किये गये ।<sup>१५</sup>

थियेटर का अपना एक बाल अनुभाग भी है, जिसका उद्घाटन तत्कालीन प्रधान मंत्री पं० जवाहरलाल नेहरू ने किया था । इस अनुभाग का मुख्य उपस्थापन है—मूकनाट्य 'बाबलों', जो एक परी-कथा पर आधारित है ।<sup>१६</sup>

यह सत्या थियेटर सेंटर (भारत) से और उसके माध्यम से यूनेस्को के अन्तर्राष्ट्रीय रगमच संस्थान, पेरिस से संबद्ध है । इस संस्थान की कार्यकारिणी में भारत को एक स्थान प्राप्त है । इसमें भारत का प्रतिनिधित्व इस संस्था के सदस्य द्वारा किया जाता है । संस्था को महाराष्ट्र सरकार और केन्द्रीय सरकार से माग्यता प्राप्त है और समय-समय पर उनमें अनुदान भी मिलता है । सरकार के आभरण पर थियेटर ने अनेक विदेशी प्रतिनिधि-मण्डलों एवं अखिल-एशियाई सम्मेलनों के समक्ष अपने नाट्य-प्रदर्शन किये हैं ।<sup>१७</sup>

इण्डियन मेथल थियेटर ने अपने नाटकों के साथ रगमच के अनेक महीन प्रयोग किये हैं । 'बारसवार' में द्वितीय मंच के साथ मञ्चक्रिया दृश्यबन्धों का उपयोग किया गया था । इन दृश्यबन्धों के त्रिभुजीय आकार को पूर्णता देने के लिये चतुर्थ भुजा का भी प्रदर्शन किया गया था ।<sup>१८</sup> सन् १९५७ की क्रान्ति पर आधारित 'भरेल्लो अग्नि' में वृक्षराजनीय मंच का उपयोग कर भारत की अनेक राज्यों की घटनाओं को एक साथ ही प्रदर्शित किया गया था और भारत के मानचित्र की रेखाओं को भी बालों द्वारा उभार कर दिखाया गया था ।<sup>१९</sup> 'भरेल्लो अग्नि' उपन्यासकार रमणलाल बैसार्दे के इसी नाम के उपन्यास का नाट्य-रूपांतर है ।

चन्द्रवदन मेहता के सामाजिक त्रिकोणी 'सोना बाटकड़ी' में वृत्तस्थ मंच (ऐरेना स्टेज) पर प्रभाववादी एवं प्रतीक मंचोपकरणों का उपयोग किया गया था ।<sup>२०</sup> इस नाटक में व्यावसायिक रगभूमि के पतन के कारणों—मालिकों की सट्टेदेवजी और बिपगलोलुपता पर प्रकाश डाला गया है ।

'लनोत्सव' में त्रिखंडीय मंच पर दो विवाह-नगर और ग्राम में—एक साथ सम्पन्न कर उसके रग-राग को सुनर किया गया था ।<sup>२१</sup> इसके विपरीत 'युनेवार' और 'मस्तराम' में पलट कर लगाने योग्य दृश्यबन्ध (रिवर्सिबल सेट्स) लगाये गये थे । जयति पटेल-नृत्य 'मस्तराम' में रगदीपन के कौशल द्वारा मानव-मन के विकारों के उद्घाटन की चेष्टा भी की गई थी ।<sup>२२</sup> 'मस्तराम' की कथा पद्मदेव के आई परमसुख पारिख के काल्पनिक अदृश्य मित्र मस्तराम की लेकर उत्पन्न गहबड़घोटे पर आधारित है । इन नाटकों के अतिरिक्त अन्ने-लम्नाची बेडी का गुजरानी अनुवाद 'लनो बेडी', धनमुखलाल मेहता के 'स्नेहना शेर' (१९५० ई०, वात्सल हम्पले-कन 'ज्योकोगडाज स्माइल' का अनुवाद) और 'रेणोको राजा' (१९५४ ई०, अनीला लूस के 'दि होल टाउन इज टाकिंग' का अनुवाद), प्रागजी दोमा का 'परलो दीवो' (जून, १९५३), फिरोज बाटिया-नृत्य 'बालो शेर पाइए' (अक्टूबर, १९५३, जोसेफ कैमरलिग के 'आरसेनिक एण्ड एण्डलेस' का अनुवाद), चन्द्रवदन मेहता का 'मासम रात' (१९५५ ई०), जयति पटेल का 'नेता-अभिनेता' (६ नवम्बर, ५८) और फिरोज बाटिया का 'बाहरे बहारा' (९ नवम्बर, ५८) आदि नाटक खेले गये । इनके अतिरिक्त थियेटर ने बाटिया के कुछ एकांकी नाटक भी प्रस्तुत किये ।

इनमें 'रंगीलो राजा' सर्वाधिक लोकप्रिय हुआ। इसके सौ से ऊपर प्रयोग किये जा चुके हैं।<sup>114</sup> इसमें ब्रजलाल पारेख, वनलता मेहता, मधुकर रादेरिया और चारुवाला ने क्रमशः नय्यु, हंसमुखबहेम (नायिका), हीरालाल (नायक) और फाल्गुनी की सफल भूमिकाएँ कीं। निर्देशन किया था फिरोज आर्टिया ने इसी नाटक से कलाकारों और निर्देशकों को वेतन देना प्रारम्भ हुआ था।<sup>115</sup> 'मासूम रात' को दिल्ली में संगीत नाटक अकादमी की प्रथम नाट्य प्रतियोगिता (१९५४, ई०) में सफलता के साथ प्रस्तुत किया जा चुका है।

थियेटर समय-समय पर नाट्य-सप्ताह भी आयोजित करता है। अक्टूबर, १९५५ में मनाये गये नाट्य-सप्ताह में 'रंगीलो राजा', 'बारम्बार', 'भले पधार्या', 'मासूम रात', 'चाली ज़ेर पाइए' आदि सात नाटक खेले गये थे।<sup>116</sup>

इन नाटकों के अतिरिक्त थियेटर की सबसे बड़ी उपलब्धि है—उसके नृत्य-नाट्य (वैले)। थियेटर की वैले यूनिट के प्रमुख नृत्य-नाट्य हैं—'भारत-दर्शन' (डिस्कवरी आफ इण्डिया, १९४६ ई०) और 'देख तेरी बबई' (अप्रैल, १९५८), जो भारत और विदेशों में विदेशी सामाजिकों के समक्ष दिखाये जा चुके हैं। उसके अन्य नृत्य-नाट्य हैं—'रिफ़ आफ कल्चर', 'मोरावाई' (१९४५), 'आप्रपाली' (१९४६ ई०), 'नरसिंह मेहता', 'दुष्काल', 'युग-दर्शन', 'उपा', 'राजनर्तकी', 'सर्वोदय', 'कृष्णलीला' आदि।

'भारत-दर्शन' प० नेहरू की डिस्कवरी आफ इंडिया नाम की पुस्तक पर आधारित है और 'देख तेरी बबई' में बबई के जीवन पर गतिशील कालपुरुष के कठोर नियंत्रण के बावजूद उसके हर्षोल्लास और सौन्दर्य, विराट् जल-वृष्टि के आनंद, संगीत एवं प्रणय-विलास तथा पिक्टोरिया टर्मिनस और मैरिज ड्राइव के रग-रचिष्य और निर्यो-त्स्व का रंगीन चित्रण किया गया है। इन दोनों नृत्य-नाट्यों का नृत्य-निर्देशन पार्वतीकुमार ने और संगीत-निर्देशन दिण्णुदास शिराली और बालामाऊ परकुटवार ने किया। प्रथम नृत्य-नाट्य के दृश्यवर्णन ए० एस० पुरोहित ने और दूसरे के गीतम जोशी और ए० एस० पुरोहित ने तैयार किये। प्रथम की नर्तकियाँ हैं—सुमित्रा भजूमदार, सुचेता भिडे, राजी सेठी, उमा स्वामी आदि और दूसरे की कलाकार हैं—पेगी स्मिथ, शीला राव, लीला भसाली, विनोदिनी शेठी, देवयानी मदकाइकर आदि।<sup>117</sup>

'मोरावाई', 'आप्रपाली', 'नरसिंह मेहता', 'दुष्काल', 'युग-दर्शन' आदि में नृत्य के साथ गुजराती गीतों का भी उपयोग किया गया है। 'उपा' में हिन्दी गीत रखे गये हैं, किन्तु 'भारत दर्शन', 'देख तेरी बबई', 'कृष्णलीला' आदि में केवल नृत्य एवं मुद्राभिनय ही प्रदर्शित किया गया है, कोई गीत या संवाद उनमें नहीं आये हैं।<sup>118</sup> 'उपा' में मुद्रा मणिपुरी नृत्य का आश्रय लिया गया है।

थियेटर एक अर्ध-व्यावसायिक संस्था है, जिसका उद्देश्य लाभार्जन नहीं है।<sup>119</sup> इसका लक्ष्य एक ऐसे सांस्कृतिक केन्द्र की स्थापना है, जिसमें एक सुसज्जित रंगशाला की व्यवस्था हो।<sup>120</sup>

भारतीय कला केन्द्र, बंबई—भारतीय कला केन्द्र भारतीय विद्याभवन, बंबई से संबद्ध ललितकला एवं नाट्यकला की अकादमी है, जो हिन्दी, अंग्रेजी और मराठी नाटकों के अतिरिक्त गुजराती के नाटक और नृत्यनाट्य भी प्रस्तुत करता है। प्रारम्भ में गुजराती नाटक वित्तीय दृष्टि से असफल रहे, फलतः कुछ नृत्यनाट्य प्रस्तुत किये गये, जो बहुत सफल हुए।<sup>121</sup> 'ताना-देरी', 'जय सोमनाथ', 'राजदुलारी', 'रामशबरी' (१९५६ ई०) और 'गीत-गोविन्द' कलाकेन्द्र के प्रमुख नृत्य-नाट्य हैं। इनमें अन्तिम दो बहुत लोकप्रिय हुए।

कलाकेन्द्र द्वारा प्रस्तुत प्रमुख गुजराती नाटक हैं—प्राग्वी ज० डोसा का 'सहकारना दीवा', 'बे पड़ी मोज़', प्रफुल्ल ठाकुर का 'माहुती पति' (लॅरी ई आन्सन-कृत 'हर स्टेप मदर' के ना० घो० ताम्बहनकर के मराठी रूपान्तर 'उसना नवरा' का गुजराती अनुवाद), गोमोल-अमलदार' (१९५५ ई०), 'मोटा दिलना मोटा बावा' (१९५७ ई०), 'छूपी रस्ता' (१९५८ ई०), शिरीष मेहता-कृत 'महात्मा' (१९५८ ई०, एक मराठी-नाटक का अनुवाद),



श्रीमती चंद्रिका शाह द्वारा रूपांतरित 'कावतकू' (मई, १९६० ई०) और मधुकर रादेरिया द्वारा रूपांतरित 'एक सोनेरी सवारे' (१९६१ ई०, मूल लेखक सिगमंड मिलर) । 'कावतकू' गुजरात की नव-स्थापना के अवसर पर बड़ीदा में हुए नाट्य-महोत्सव में खेला गया था । इसकी कथा एक फिल्म-तारिका रूपा के प्रेम, उत्तराधिकार और हत्या पर आधारित है ।

इनमें 'भाइती पति' बहुत लोकप्रिय हुआ, जिसके ती से ऊपर प्रयोग हो चुके हैं ।

कलाकेन्द्र द्वारा सन् १९५१ से संचालित अन्तर-महाविद्यालय नाट्य-प्रतियोगिता में गुजराती एकाकी प्रत्येक वर्ष खेले जाते हैं । सन् १९५१ में केवल पाँच एकाकी ही गुजराती में खेले गये, जबकि सन् १९६० में २१ एकाकी अभिनीत हुए ।<sup>१५</sup> कुछ नये प्रयोगवादी एकाकी भी इस प्रतियोगिता में प्रस्तुत किये गये, जिनमें प्रमुख हैं— 'भूतबानु', 'भग्न मदिर', 'राजाने गये ते राणी' आदि । इनमें दृश्यबोध, रंगदीपन, ध्वनि-संकेत, अभिनय और निर्देशन के नये प्रयोग किये गये । प्रयोगवादी रंगमंच के दृष्टिकोण से कलाकेन्द्र अत्यंत महत्त्वपूर्ण है । प्रवीण जोशी और भारत द्वे जैसे उपस्थापक और निर्देशक, किशोर भट्ट और उपेन्द्र त्रिवेदी जैसे कलाकार गुजराती रंगमंच को कलाकेन्द्र की ही देन हैं ।<sup>१६</sup>

कलाकेन्द्र के पास अपनी वातातुनकूलित रंगशाला भी है, जिससे दृश्यसज्जा, बालोक, ध्वनि-विस्तार आदि की सभी आधुनिक सुविधाएँ उपलब्ध हैं ।

लोकनाट्य सभ, बर्डी और अहमदाबाद-बर्डी के लोकनाट्य सभ ने कुछ गुजराती नाटक भी खेले, जिनमें चन्द्रबदन मेहता के 'नर्मद', 'आमगाडी' और 'बाणलदे' (एकाकी), गुणवतराय आचार्य का ऐतिहासिक नाटक 'अल्लावेली' (१९४६ ई०), यशवत ठाकर का 'कल्याणी' (१९४७ ई०), प्रीस्टले-इसपेक्टर' उल्लेखनीय हैं ।

लोकनाट्य सभ की अहमदाबाद शाखा ने भी यशवत ठाकर तथा जयशंकर 'मुन्दरी' के निर्देशन में कई नाटक प्रस्तुत किये । यशवत के निर्देशन में 'सीता', प्राणजीवन पाठक-कृत 'बीगलीवर' (इम्शन-ए डॉल्स हाउस' का अनुबाद), 'अल्लावेली', 'कल्याणी', 'नर्मद', 'रवीन्द्र-अचलायतन', शेक्सपियर-हेमलेट' आदि नाटक मचल्य हुए । सन् १९४८ में यशवत लोकनाट्य सभ में अलग हो गये ।<sup>१७</sup> 'मुन्दरी' ने 'बीगलीवर' के कुछ प्रयोगों के बाद अपने निर्देशन में उसका पुनः पूर्वाभ्यास प्रारम्भ कराया और उसके बाद उसके पुनः प्रयोग प्रारम्भ हुए ।<sup>१८</sup> इससे अतिरिक्त 'हसी' और 'नूतन हिन्द' नामक नृत्यनाटिका (सन् १९४६ में), प्रीस्टले-इसपेक्टर साहेब', 'सत्यमेव जयते' (१९५२ ई०) आदि प्रस्तुत किये गये ।

रंगभूमि, बर्डी-रंगभूमि की स्थापना बर्डी में सन् १९४९ में हुई थी । नट एव निर्देशक प्रताप बोझा इस संस्था के प्राण हैं । रंगभूमि लगभग २५ पूर्णांग (लावा) नाटक और ५० एकाकी मचल्य कर चुकी है । पूर्णांग नाटकों में प्रमुख हैं—धनसुलाल मेहता और गुलाबदास ओकर के सह-लेखन का 'बूझमेर', गुणवतराय आचार्य के 'अल्लावेली' और 'आपघात' (१९५२ ई०), रविम पचोली-कृत रूपांतर '१९४२', 'दुनिया तु कहेगे', प्रफुल्ल ठाकुर का 'भाइती पति' (दिसम्बर, १९५१), 'योगमाया' और 'राणीनो बाग' (१९६० ई०) ।

नाटकाभिनय के अतिरिक्त रंगभूमि ने नाट्य-लेखन, उपस्थापन, नेपथ्य-संगठन आदि के विविध पक्षों पर विचारार्थ विचार-गोष्ठियों और ध्यातयानों के आयोजन किये हैं । दिसम्बर, १९५७ में इसकी ओर से विभिन्न नाट्य-संस्थाओं के कार्यकर्ताओं, लेखकों, समीक्षकों तथा नाट्याभिरुचियों के एक सुव्यवस्थित सम्मेलन का भी आयोजन किया गया था, जिसका नाम था—'नाट्य-मिलन' ।<sup>१९</sup>

गुजराती नाट्य मंडल, बर्डी-नवबर, १९५२ में भारतीय विद्या भवन में आयोजित गुजराती नाट्यशालावादी महोत्सव के उपरान्त गुजराती नाट्यमंडल की स्थापना (१९५३ ई०) हुई । इसके सरसक क० मा० मुंशी, अध्यक्ष प्राणलाल देववरण नानजी और मंत्री नवीनचंद्र खांडवाला चुने गये । विभिन्न गुजराती नाट्य-संस्थाएँ इससे संबद्ध हैं । यह मंडल प्रत्येक वर्ष नाट्य-महोत्सव आयोजित करता है, जिसमें बर्डी और गुजरात की प्रमुख नाट्य-

सत्साएँ भाग लेती है ।

सन् १९५६ में प्राणलाल का निधन हो जाने पर उनकी स्मृति में एक रजत-‘ट्राफी’-श्री प्राणलाल देवकरण नानजी विजय-पद्म’ रक्ती थी, जो नाट्य-महोत्सव में प्रथम आने वाली नाट्य-संस्था को दी जाती है ।<sup>१११</sup> प्रथम बार यह विजयपद्म देशी नाटक समाज को ‘सामे पार’ पर मिला । इसके अतिरिक्त नाट्य-लेखन प्रतियोगिता, व्याख्यान-माला आदि के आयोजन भी किये जाते हैं । मौलिक नाटकों पर ५००)४०, ४००)४० और ३००) ४० के तीन पुरस्कार दिये जाते हैं ।<sup>११२</sup> इस प्रतियोगिता में अब तक चन्द्रबदन मेहता, शिवकुमार जोशी, वचुभाई शुक्ल, धनमुखलाल मेहता, प्राणवी डोसा, मधुकर रादेरिया आदि कई नाटककार पुरस्कृत हो चुके हैं ।

मंडल ने कुछ पुराने नाटक भी प्रकाशित किये, यथा मूलशर्कर हरिमद मूलाशी के ‘जुगलजुगारी’, ‘अजब-कुमारी’ और ‘प्रेम-मूर्ति राधा’, प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी का ‘सामे पार’ आदि ।<sup>११३</sup>

मंडल ने गुजराती रचभूमि का श्रुतलब्ध इतिहास तैयार करने के लिये एक समिति की स्थापना धन-मुखलाल मेहता की अध्यक्षता में की, जो इस दिशा में सन् १९५४ से कार्य कर रही है ।<sup>११४</sup> बाद में इस समिति की अध्यक्षता डॉ० डी० जी० व्यास ने की ।<sup>११५</sup>

मंडल ने अप्रैल-मई, १९५३ से ‘गुजराती नाट्य’ नामक एक नाट्य-विषयक मासिक पत्रिका प्रो० मधुकर रादेरिया के सम्पादकत्व में निकाली, जो सन् १९६१ ई० में त्रैमासिक हो गई । सन् १९६३ से निरन्तर हानि होने के कारण पत्रिका का प्रकाशन बन्द कर दिया गया ।<sup>११६</sup>

मंडल एक रजिस्टर्ड संस्था है और केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी से इसे मान्यता प्राप्त है । बंबई सरकार ने भी इसे सन् १९५३ में अनुदान देकर प्रोत्साहन दिया ।

मंडल ने ७ से १० फरवरी, १९५८ तक प्रथम गुजराती नाट्य सम्मेलन का आयोजन किया, जिसमें बम्बई और गुजरात की अनेक नाट्य-संस्थाओं के प्रतिनिधियों ने एकत्र होकर गुजराती नाट्य-प्रवृत्ति के विकास में बाधक प्रश्न, भावी दिशा के मूचन और नाट्य-संस्थाओं के परस्पर सहयोग के प्रश्नों पर विचार-विमर्श किया ।

मंडल का एक अपनः पुस्तकालय है, जिसमें विविध भाषाओं के नाट्य-ग्रंथों के अतिरिक्त लगभग १००० पुष्पायुष्म अपौरुष पुस्तकें भी हैं ।

मंडल ने प्राणजी डोसा-कृत ‘समयना बहेष’ (१९५५ ई०) आदि कुछ नाटक भी प्रस्तुत किये ।

अन्य सत्साएँ एवं व्यक्ति-इसके अतिरिक्त बंबई में अन्य अनेक नाट्य-संस्थाएँ नाटक और नृत्यनाट्य मंचस्थ करती रहती हैं, जिनमें रसरंग, पराप्रवासी, नाट्य-भारती, गियेटर ग्रुप, अभिनय कला समाज, रंगमंच, कलामयन, अक्षया कला केन्द्र, रंग फोरम आदि प्रमुख हैं । कुछ स्वतन्त्र नाट्य-निर्देशक एवं नाटककार भी समय-समय पर अपने नाटक प्रस्तुत करते रहते हैं, जिनमें अदी मर्जवान और फिरोज अदिया के नाम सर्वोपरि हैं ।

अदी मर्जवान ने पञ्च-छ. घटों के नाटकों की जगह ढाई-तीन घटों के नाटक लिखे और उपस्थापित किये । उनके गुजराती नाटकों में एक भी गीत नहीं रहता । उनकी भाषा भी कृत्रिम और साहित्यिक न होकर लोक-व्यवहार की भाषा होती है । इसके अतिरिक्त गुजराती रंगमंच पर सफलता के साथ एक दृश्यबोध के नाटक लाने का श्रेय भी अदी को है ।<sup>११७</sup> मंच पर उपयुक्त दृश्यबंध और दीपन-योजना के समन्वय एवं सतुलित प्रयोग में अदी को विशेष हुस्नलाघव प्राप्त है ।<sup>११८</sup>

अदी ने स्व-लिखित ‘केमला फीरोजगह’ (१९५० ई०) और ‘मीरीन बाईरु’ घन्तिनिकेतन’ (नवम्बर, १९५१ ई०) नामक पूर्णाङ्ग नाटक और प्रहसन ‘पारकुंघर’ (१९५१ ई०), ‘अदेखो’ (१९५१ ई०), ‘परणीने मुखी केम घशो?’ (१९५२ ई०), ‘टुंकुं अने टब’ (१९५२ ई०), ‘हमता घेर वसता’ (दिसम्बर, १९५२) आदि लघु नाटक प्रस्तुत किये ।

अदी ने अन्य नाट्य-संस्थाओं के नाटकों का निर्देशन भी किया है। अदी के शिष्य फिरोज़ आँटिया ने भी अदी के अनुकरण पर अनेक लघु नाटक लिखे और प्रस्तुत किये। फिरोज़ ने सन् १९५० में स्वलिखित 'हरिश्चन्द्र घोड़े' नामक पारसी शैली का एकाकी, 'फ़ोलेलो फ़रेस्तो', 'बुखीयारी दीनु', सन् १९५२ में 'शान्ति मानसिक हास्पिटल', 'तानसेन', 'भूतमामानी पघरामची' और 'पवित्र परी' नामक एकाकी प्रस्तुत किये।

अदी और फिरोज़ के अतिरिक्त बचुभाई शुक्ल ने कई नृत्य-नाट्य एवं नाटक प्रस्तुत किये। उनके निर्देशन में अभिनीत रवीन्द्र-पत्तानो प्रदेश (१९४५ ई०) और हरिदास-हरिरथ चाले (१९५४ ई०) उल्लेखनीय हैं। 'हरिरथ चाले' पर गुजराती नाट्य मंडल ने प्रथम पुरस्कार दिया था।<sup>१३३</sup>

भगिनी सम्राज गरबा मंडल की ओर से दीना गांधी के निर्देशन में भारतीय विद्याभवन, बवाई में अभिनीत जीतुभाई-कृत 'दोणी-विजयामन्व' गीति-नाट्य (१९५६ ई०) एक स्मरणीय उपस्थापन रहा है। रास और गरबा की मधुर स्वर-लहरी और नृत्य के बीच सुन्दर दृश्य-मञ्जा और समूह का चित्रोपम 'कम्पोजीशन' इसके विशेष आकर्षण रहे हैं। इसमें स्वयं दीना ने दोणी की सफल भूमिका की थी।<sup>१३४</sup>

आलोच्य अवधि के अंतिम कुछ वर्षों में बंबई के गुजराती रंगमंच ने कुछ स्थिरता प्राप्त की और इसका श्रेय उनके उन सामाजिकों को है, जो 'वुकिंग आफिस' पर जाकर टिफ्ट खरीदते और नये-नये प्रयोगों को सरक्षण प्रदान करते हैं। इसमें नये कलाकारों, नये निर्देशकों और उपस्थापकों को नई-नई संस्थाएँ लेकर सामने आने की प्रेरणा मिली है। यह गुजराती रंगमंच के उज्ज्वल भविष्य की द्योतक है।

भारतीय संगीत, नृत्य अने नाट्य महाविद्यालय नाट्य-विभाग, बम्बोबा-बम्बोबा के श्रीमंत सयाजीराव गायकवाड ने सन् १९८६ में भारतीय संगीत महाविद्यालय की स्थापना की थी। सन् १९४९ में महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय की स्थापना होने पर उक्त महाविद्यालय उसका एक अंग बन गया और इसका पुनर्गठन कर नृत्य और नाट्य-विभाग भी इसमें बड़ा दिए गये। ३० जून, १९५३ को इसका नाम बदल कर 'भारतीय संगीत, नृत्य अने नाट्य महाविद्यालय' रख दिया गया।<sup>१३५</sup>

महाविद्यालय के नाट्य-विभाग में नाट्य-शिक्षण के चार वर्ष के डिप्लोमा एवं तीन वर्ष के डिप्लोमा पाठ्यक्रम की व्यवस्था है। छात्रों को स्वर और सवाद अर्थात् वाचिक अभिनय गति और अभिनय अर्थात् आंगिक अभिनय, रंगशिल्प एवं दृश्य-मञ्जा, रूप-संज्ञा और वेशसंज्ञा अर्थात् आहार्य अभिनय और रंग-दीपन-निर्माण एवं ध्वनि-संकेत-संकलन की शिक्षा के साथ नाट्यशास्त्र एवं नाट्य-साहित्य की उत्पत्ति और इतिहास, विद्येकर गुजराती रंगभूमि के इतिहास, भारतीय तथा फ्रांस, इटली, इंग्लैंड, जापान, चीन आदि देशों के रंगमंच के विकास, पाश्चात्य नाटकों की उपस्थापन-वृद्धि आदि की भी शिक्षा दी जाती है।<sup>१३६</sup>

नाट्य-शिक्षण के लिये नाट्य-विभाग में रंग-दीपन, रूपसंज्ञा, माडेल-वर्क एवं रंग-मञ्जा के कार्य के लिये सुसज्जित वर्कशॉप, स्वर-साधना के लिये टेपरेकार्डर, माइक, रेडियोग्राम तथा अभिनय-साधना एवं प्रयोग के लिये मंच (नाट्यमण्डप) की व्यवस्था है। विभाग का अपना एक पुस्तकालय भी है, जिसमें नाट्य-विषयक गुजराती और अंग्रेजी के ग्रन्थ उपलब्ध हैं।<sup>१३७</sup>

नाट्य-विभाग की छात्र-छात्राओं द्वारा १९५२-५३ से लेकर सन् १९५९-६० तक २९ नाटक और एकाकी रचे गये। इनमें से कुछ उल्लेखनीय उपस्थापन हैं-चन्द्रवदन मेहता के 'अन लुधा सरस्वती' (एकाकी), 'जीवदया', 'आणलदे' (एकाकी), 'मुजफ्फरशाह' (एकाकी), 'होहोलिका' (भवाई पर आधारित), 'घरागुजरी', 'घु घटपट', 'माझम रात' (१९५७ ई०), 'रंगलिका' (भवाई पर आधारित) और 'सकुन्तला', रवीन्द्र-नटिनी और 'डाकघर', प्राणदी डोसा का 'पेटा बाहुत' (एकाकी), श्रीमती हसावेन मेहता-कृत रूपान्तर 'वेनीसनी वेपारी' (मू० ले० वेनिसियन) एवं 'तारतयुफ' (मू० ले० मोलियर) और मौलिक नाटक 'अपाने पूजा', कवि प्रेमनन्द का 'कुवर-

वाईनु' मामेरु' (१९५७-५८), मुन्दरम् का रूपान्तर 'मगवद्वज्जुकीयम्' (मू० ले० बोधायन) और जगदीशचन्द्र माथुर का 'कोणार्क' (१९५९-६०) ।

इन नाटकों का निर्देशन यशवत ठाकर, मार्कंडे भट्ट, रमेश भट्ट आदि जैसे कुशल निर्देशकों ने किया ।

भारतीय कला केन्द्र-इस नाट्य-संस्था की स्थापना सन् १९५६ में हुई थी । भारतीय संगीत, नृत्य और नाट्य महाविद्यालय के अनेक स्नातक इसके सदस्य हैं । अल्पकाल के इस जीवन में केन्द्र ने कई पूर्णाङ्ग (सलग या लावा) और एकांकी नाटक खेले । दुर्गेश शुक्ल का 'मुन्दरवन', चन्द्रबदन मेहता का 'मेना-गोपट', 'ढहोलायेला पाणी', 'घु घट', 'अधुल्लानी बड्डी' और रवीन्द्र-चिरकुमार सभा केन्द्र द्वारा अभिनीत त्रिअंकी नाटक हैं । इनके अतिरिक्त केन्द्र ने 'रास दुलारी', 'गीतम बुद्ध', और 'पंचतंत्र' नामक तीन नृत्य-नाटक भी सफलता के साथ प्रस्तुत किये । 'पंचतंत्र' बच्चों का नृत्य-नाट्य है, जिसमें ६५ बच्चों ने भाग लिया ।<sup>१५</sup>

केन्द्र अन्य नगरों के अतिरिक्त गाँवों में जाकर भी अपने नाटक खुले मंच पर प्रस्तुत करता है । केन्द्र का अपना एक पुस्तकालय भी है ।<sup>१६</sup>

मध्यस्थ नाट्य सघ-यह बड़ौदा की नाट्य-संस्थाओं का एक केन्द्रीय सघठन है । इससे वहाँ की ११ से अधिक संस्थाएँ संबद्ध हैं, जिनमें भारतीय कलाकेन्द्र, थियेटर युनिट, सुभाष कला मंदिर, नटराज कला मंदिर आदि उल्लेखनीय हैं । इसका उद्देश्य सभी संस्थाओं के सहयोग से रंगमंच का विकास और सदस्य-संस्थाओं को मार्ग-दर्शन साधन-सामग्री, शिल्पिक ज्ञान आदि प्रदान करने की सुविधा प्रदान करना है । समय-समय पर सघ द्वारा विचार-गोष्ठियों, व्याख्यानो, नाट्य-महोत्सवों आदि के आयोजन किये जाते हैं ।<sup>१७</sup>

गुजरात के नये राज्य की स्थापना के अवसर पर मध्यस्थ नाट्य सघ ने १५ से २४ मई, १९६० तक नाट्य-महोत्सव आयोजित किया, जिसमें वहाँ और गुजरात की अनेक नाट्य-संस्थाओं ने भाग लिया । इस अवसर पर स्वयं सघ ने भी चन्द्रबदन मेहता का 'धरा-गुर्जरी' प्रस्तुत किया ।<sup>१८</sup>

अन्य संस्थाएँ-बड़ौदा की अन्य संस्थाओं में गुजरात कला समाज ने रमणलाल ब० देसाई के 'कामदहन' और 'ग्रामसेवा' (१९४१ ई०) तथा 'शक्ति-संभव', नवयुग कला निकेतन ने घनश्याम साहू का 'बदली आ समाज' (१९४७ ई०), सुभाष कला मंदिर ने कवि मोन का '१९४३' (१९४७ ई०) तथा प्रताप ब्रह्मभट्ट के 'बतन माटे' (१९४८ ई०) और 'विजय कोनो ?', रसमंडल ने मूलजी भाई साहू का 'रसमंडल' (१९४९ ई०) और गोकुलदास रायचुरा का 'जागती जुवानी' (१९४९ ई०), कल्पना थियेटर ने किशनचन्द दर्मा का 'लोकलाज' (१९५० ई०), गुजरात नाट्य मंदिर ने श्रीधराणी का 'मोरना ईण्डा' (१९५० ई०) तथा नटराज थियेटर ने 'परध्या पछी' और विपिन शबेरी-कृत रूपान्तर 'कंदेमातरम्' अभिनीत किये ।

रामंडल, अहमदाबाद-रामंडल अहमदाबाद की एक प्राचीन अवेतन नाट्य-संस्था है, जिसकी स्थापना सन् १९३७ में मराठी के नाटककार मामा बरेकर की प्रेरणा से हुई थी ।<sup>१९</sup> सन् १९६० तक यह संस्था लगभग २२ पूर्णाङ्ग त्रिअंकी नाटक, नृत्य-नाट्य तथा २०० से अधिक एकांकी नाटक खेल चुकी है ।<sup>२०</sup>

रामंडल द्वारा प्रमुख अभिनीत पूर्णाङ्ग नाटक हैं—'वसंतसेना', 'लोपाभुद्रा', 'गीतगोविन्द', रवीन्द्र-अचलायतन' (१९४७ ई०), शिवकुमार जोशी-कृत रूपान्तर 'विदुनो कीको' (१९४९ ई०), 'अहमदाबादनु-केफसु' (१९४९ ई०), 'मोंघेरा मेहमान' (१९४९ ई०), प्रफुल्ल ठाकुर-कृत रूपान्तर 'पाणिग्रहण' (१९५२ ई०, मू० ले० आचार्य प्र० के० अत्रे), 'मलेला जीव' (१९५५ ई०, पन्नालाल पटेल के इसी नाम के उपन्यास का नाट्य-रूपांतर), 'बाजीराव-मस्तानी' और प्रबोध जोशी-कृत 'पतानी जोड' (१९५६ ई०) ।

'विदुनो कीको', 'बाजीराव-मस्तानी' और 'पतानी जोड' रामंडल के लोकप्रिय एवं सफल नाटक हैं । ये

सभी नाटक त्रिजकी हैं । इनका निर्देशन जयन्ति दलाल, घनश्याम ठाकुर, भगवती आदि जैसे कुशल निर्देशकों द्वारा किया गया । रगमचल ने 'प्रेमध्वज' नामक त्रैमासिक पत्रिका भी निकाली थी, जो कई वर्षों तक चलती रही ।

अन्य सस्थाएँ—रगमचल के अतिरिक्त अहमदाबाद में कई अन्य नाट्य-सस्थाएँ समय-समय पर नाटक प्रस्तुत करती रहती हैं । श्री निकेतन एमेच्योरों ने 'प्रकाश पथे' (१९४१ ई०), संगीत नृत्य निकेतन ने 'हिन्दी है हम चालीस करोड़' (१९४६ ई०), रूपक सघ ने 'लोपाभूद्रा' (१९४६ ई०), तानालाल दलपतराय कवि का 'जय-जयंत' (जनवरी, १९४७ ई०), आठे साँकिल ने 'एक दिवसनी अस्तंतरी' (१९५२ ई०) आदि नाटक अभिनीत किये ।

उपर्युक्त नगरों के अनिर्दिष्ट मुरत, भरूच, नडियाद, नवसारी, रतलाम आदि नगरों में अनेक नाट्य-सस्थाएँ सक्रिय हैं, जो अपने कृतित्व से गुजराती के अव्यावसायिक रगमच को गतिशील ही नहीं, समृद्ध भी बना रही हैं ।

गुजराती रगमच न केवल अधिनय और नवीन शिल्पिक प्रयोग की दृष्टि में प्रगति कर रहा है, बरन् नाट्य-शिक्षण और सैद्धान्तिक एवं व्यवहार-पक्ष पर विचार-विमर्श, नाट्य-प्रतियोगिताओं और नाट्य-महोत्सवों की दृष्टि में अप्रणी है । सन् १९५२ में गुजराती रगभूमि के सौ वर्ष पूर्ण होने पर खवाई में २५ नवम्बर से १ दिसम्बर तक सप्ताह-व्यापी गुजराती नाट्यशताब्दी महोत्सव मनाया गया, जिसके अन्तर्गत नाट्य-सप्ताह, नाट्य-प्रदर्शनी और व्याख्याओं का आयोजन किया गया । नाट्य-महोत्सव का उद्घाटन उत्तर प्रदेश के तत्कालीन राज्य-पाल कन्हैयालाल मुन्शी ने किया । इस अवसर पर भारतीय विद्याभवन के प्राण में कई नाट्य-प्रयोग किये गये । रगभूमि ने 'अल्ला बेली', नाट्य भारती ने 'रुनेहना झेर', देशी नाटक समाज ने 'शम्भुमेलो', युवक सम्मेलन ने 'घरनी दीवो' और भारतीय कला केन्द्र ने अन्तिम दिवस अभिनाश व्यास का 'राखना रमकडा' नाटक प्रस्तुत किया । इसके अतिरिक्त २७ नवम्बर को प्रमलाल द्विवेदी के 'मालवपति मुज' और मूलाणी के 'जुगलजुगारी' के कुछ दृश्य तथा रमाबहेन गाँधी का 'मानवतानु मृत्यु' और पद्मलाल पटेल का 'अले नहि तो बेले' एकाकी मंचस्थ हुए । २९ नवम्बर को इण्डियन नेशनल थियेटर द्वारा बड़ी मञ्चान के लघु नाटक 'लम्ननी गॉठ' तथा 'टुकु ने टच' तथा फिरोज आदिया का प्रहसन 'मासोने दे फासी' खेले गये ।<sup>१०५</sup>

नाट्य-प्रदर्शनी में पुराने नाटकों की पांडुलिपियाँ, नये-पुराने नाटक, अपिरा-पुस्तकें, छविचित्र आदि प्रदर्शित किये गये थे ।

इस अवसर पर गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रंथ प्रकाशित किया गया था, जिसमें गुजराती नाट्य-विषयक अमूल्य सामग्री संकलित है ।

उपलब्धियाँ और बरिसीमाएँ—गुजराती रगमच की बहुमुखी उपलब्धियाँ, कुछ परिसीमाओं ने साथ, इस प्रकार हैं —

(१) हिन्दी और बँगला की भाँति गुजराती के व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक, दोनों रगमच सजग और सक्रिय बने रहे, किन्तु उत्तरोत्तर अव्यावसायिक रगमच का विस्तार होने रहने से व्यावसायिक क्षेत्र सिकुड़ता चला गया । विशेष समारोहों में दोनों क्षेत्रों के कलाकारों ने साथ-साथ काम किया ।

(२) आधुनिक युग में कई नाट्य-सस्थाओं ने अपनी रगशालाएँ बनाने का लक्ष्य सामने रखा, किन्तु गुजराती-क्षेत्र में केवल दो नयी रगशालाएँ बनीं । इनमें से किसी में भी परिकामी मंच की व्यवस्था नहीं है । प्रायः किराये पर ही रगशालाएँ लेकर नाटक खेले गये । अच्छी रगशालाओं का अभाव उनकी प्रगति में बाधक रहा ।

(३) मराठी की भाँति गुजराती के अधिकांश पूर्णांग नाटक त्रिजकी हैं और खेलने की अवधि चार घंटे न होकर केवल तीन-माडे तीन घंटे रहती है । व्यावसायिक मंच पर ढाई-तीन घंटे के नाटक सन् १९४६ से चालू हुए, किन्तु वे त्रिजकी न रह कर द्विजकी ही रह गये । त्रिजकी नाटक प्रायः तीन-साडे तीन घंटे के ही होते हैं ।

गीतों की संख्या घट कर अब सात-आठ तक रह गई है। कुछ नाटकों से तो गीतों का बिल्कुल बहिष्कार कर दिया गया है।<sup>१५५</sup> अभिनीत नाटकों में सामाजिक नाटक सर्वाधिक हैं।

गुजराती में गद्य-नाटकों के साथ नृत्य-नाटिकाएँ बड़े पैमाने पर सफलता के साथ खेली गईं, किन्तु हिन्दी या बंगला ढंग के गीति-नाट्यों का प्रायः अभाव है।

(४) गुजराती रंगमंच पर रंग-सिल्प और अभिनय की दृष्टि से कुछ नये प्रयोग अवश्य हुए, किन्तु ये नये प्रयोग कुछ थोड़ी-सी नाट्य-संस्थाओं तक ही सीमित बने रहे। प्रभावदी एव प्रतीक रंगसज्जा के साथ द्विषण्डीय, त्रिषण्डीय, बहुषरातलीय अथवा वृत्तस्य मंच गुजराती रंगमंच की विशेष उपलब्धि हैं।

(५) आधुनिक युग में गुजराती रंगमंच पर अनेक नये नाटककार, निर्देशक एवं कलाकारों का अभ्युदय हुआ।

नाटककारों में शिवकुमार जोशी, रसिकलाल परोक्ष, प्राणजी डोसा, प्रफुल्ल देसाई, यशवंत ठाकर, कृष्णलाल श्रीधराणी, गुणवन्तराय आचार्य, यशवंत पट्ट्या, नन्दकुमार पाठक, घनमुखलाल मेहता, गुलाबदास श्रोकर, प्रो० मधुकर रादेरिया, प्रबोध जोशी, अदी मज्बान और फिरोज आदिया के नाम उल्लेखनीय हैं। इनके अतिरिक्त प्रमूखल दयाराम द्विवेदी, मणिलाल 'पागल', रमणलाल बसतलाल देसाई, कन्हैयालाल माणिकलाल मुन्शी और चन्द्रबदन मेहता जैसे पुराने नाटककारों ने भी अध्यावसायिक रंगमंच को समृद्ध बनाने में पूरा योगदान दिया।

कासिमभाई मीर, साराबजी केरेवाला, बापुलाल बी० नायक, गुलाम साबिर, जयशंकर 'मुन्दरी', यशवंत ठाकर, मा० त्रिकम, पार्वतीकुमार, बच्चुभाई शुक्ल, अविनाश श्याम, योगेन्द्र देसाई, प्रवीण जोशी, प्रताप ओसा, दीना गांधी, अदी मज्बान और फिरोज आदिया आदि आधुनिक युग के कुशल निर्देशक हैं।

कलाकारों में उपर्युक्त कुछ नाट्य-निर्देशकों के अतिरिक्त प्रमुख हैं—अनवरफर्दी, रतिलाल पटेल, मूलजी खुशाल, शिवलाल, मुन्शीबाई, बमलाबाई, चन्द्रबदन भट्ट, प्रो० मधुकर रादेरिया, घनमुखलाल मेहता, छगन 'रोमियो', मा० गोरघन, मा० निसार, मीनाक्षी, राणी प्रेमलता, मजरी पंड्या, बनलता मेहता आदि। इनमें जयशंकर 'मुन्दरी' के अतिरिक्त मा० गोरघन और मा० निसार प्रायः स्त्री-भूमिकाएँ करते रहे हैं।

(६) रंगमंच से संबद्ध मौलिक नाटककारों की कृतियों के बावजूद आधुनिक युग की माँग के अनुरूप अंग्रेजी, संस्कृत, मराठी और बंगला के नाटक अनूदित कर खेले गये। रंगमंच के लिये प्रायः मौलिक नाटकों का अभाव रहा, क्योंकि इधर लिखे गये अधिकांश मौलिक नाटक रंगोपयोगी न होकर पाठ्य हैं। कुछ गुजराती उपन्यासों के नाट्य-रूपान्तर भी किये गये। इनमें रमणलाल देसाई 'मरेलो अग्नि' और पद्मलाल पटेल का 'मलेला जीव' प्रमुख हैं।

(७) इस युग में रंगमंच ने 'नेपथ्य' त्रैमासिक, यशवंत ठाकर ने 'नाटक' पालिक और गुजराती नाट्य मंडल ने 'गुजराती नाट्य' नामक मासिक पत्रिका निकाली। इनके अतिरिक्त बडौदा से भी 'रंगभूमि' नामक एक त्रैमासिक पत्रिका अनियमित रूप से निकली।

(८) बडौं और बडौदा में कुछ नाट्य महासंघों की स्थापना हुई, जिनके साथ उक्त क्षेत्रों की अनेक नाट्य-संस्थाएँ संबद्ध हैं। इनके अतिरिक्त नाट्य-शिक्षण के लिये विद्यामंदिर या महाविद्यालय की भी स्थापना हुई।

(९) गुजराती नाटकों की अपनी एक विस्तृत सामाजिक-मंडली है, जो गुजराती रंगमंच को स्वयं टिकट खरीद कर संरक्षण प्रदान करती है। यही कारण है कि अब प्रायः अधिकांश नाटकों के पचास या अधिक प्रयोग हो जाते हैं। कुछ नाटकों के तो १०० से भी अधिक प्रयोग हो चुके हैं।

**(तीन) हिन्दी रंगमंच की प्रगति, उपलब्धियाँ और परिसीमाएँ**

हिन्दी-क्षेत्र के विस्तार के अनुरूप ही हिन्दी-रंगमंच का विस्तार बंगला, मराठी और

गुजराती की अपेक्षा नहीं अधिक है और बंबई से लेकर कलकत्ते तक सम्पूर्ण उत्तरी भारत उसके कार्य-क्षेत्र के अन्तर्गत आ जाता है । रंग-सिन्धु, अभिनय, निर्देशन और उपस्थापन की दृष्टि से भी अनेक प्रयोग किये जा रहे हैं और इस दृष्टि से वह अब किसी भी अन्य भारतीय भाषा के रंगमंच से पीछे नहीं है, किन्तु अभी वह इस प्रयोगावस्था से निकल कर किसी एक निश्चित आदर्श या गतव्य तक नहीं पहुँचा है । इसका कारण है—नाट्य-सामग्री का बासीपन, दूसरों की जूठन को उपजीव्य मान कर चलने में गर्व की अनुभूति और उस सामग्री के उपस्थापन में भारतीय नाट्यशास्त्र के आश्रित नियमों एवं कौतिमानों की अवहेलना कर पाश्चात्य विधि-विधानों की ओर झुक कर नज़र । हिन्दी रंगमंच के इस दैन्य को बढ़ाने के लिये एक ओर जहाँ आज के उपस्थापक और/या निर्देशक उत्तरदायी हैं, वहीं आज के वे नाटककार भी कम दोषी नहीं, जो पाठ्यक्रम में लगाने के लिये तो नाटक लिखते हैं, रंगमंच के लिये नहीं । अधिकांश नाटककार रंगमंच से सम्बद्ध न होने के कारण उसकी परीक्षाओं, समस्याओं और कठिनाइयों को भी नहीं समझते । इस दैन्य का एक अर्थ रूप भी है और वह है—रंगमंच के प्रति हिन्दी के सामाजिक की तटस्थता या उपेक्षा । इस तटस्थता या उपेक्षा के मूल में कई कारण हैं—हिन्दी-क्षेत्र की सामान्य गरीबी, अज्ञिया, संरक्षण एवं सत्कार का अभाव, अनोखे-नकर का निरन्तर दीर्घकाल तक बने रहना, हिन्दी के गद्य-नाटकों में उत्तरोत्तर संगीत एवं नृत्य का विरोधित होते जाना, उपस्थापन के आधुनिक साधनों की अनुपलब्धता, चलचित्रों के प्रसार के कारण रचविकार अर्थात् चलचित्र में जो कुछ देखने को मिलता है, उसके न मिलने पर रंगमंच के प्रति विस्पर्ण, आदि । डॉ० (अब स्व०) सत्यजन सिन्हा नाट्य-कोपस्थापन के प्रति सामाजिक का मुकाबल करने का एक कारण यह मानते हैं कि रंगमंच पर अनेक अनियमितताएँ, घषा परदा समय से न उठने, अनुपासनीय प्रवृत्तियाँ अथिनेता के दुःखद्वन्द्व के पीछे से झाँकने, तेज प्राम्प्टिंग, अनभ्यस्त अभिनय, रंगसिन्धु की कलहिनता आदि भी उसके 'भुलावे' को नष्ट कर देती हैं । “इन परिमानीयों के बावजूद हिन्दी का रंगमंच आगे बढ़ रहा है, जैसा कि आगे के विवरण में स्पष्ट हो जायगा । हिन्दी का व्यावसायिक मंच यद्यपि होड़ में व्यावसायिक रंगमंच से पीछे है, किन्तु वह कम गौरव की बात नहीं कि उसका व्यावसायिक रंगमंच अभी कुछ काल पूर्व तक जीवित रहा है और उसके द्वारा प्रति सप्ताह किसी भी भाषा की तुलना में सर्वाधिक प्रदर्शन (शो) किये जाते रहे हैं । यह कम सन् १९६९ के प्रारम्भ तक चला रहा, जब कि हिन्दी का एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच—कलकत्ते का मूनलाइट थियेटर—वर्गा की बढ़ती हुई अराजकता, हिन्दी-विरोध, सकीर्ण प्राप्तीयता के विकास आदि के कारण बन्द हो गया ।

### (क) व्यावसायिक रंगमंच

आधुनिक युग में व्यावसायिक रंगमंच के चार प्रमुख केन्द्र रहे हैं—कलकत्ता, बम्बई, दिल्ली और कानपुर । बंबई में यह रंगमंच दि खटाऊ अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी तथा उसके संचालकत्व में चलने वाली ग्यु बालीवाला ड्रामेटिक्स के कार्यो तक ही सीमित रहा । वाक्स जी खटाऊ की पारसी अल्फ्रेड के मादन थियेटर्स के उच्च में समाने के कई वर्ष बाद खटाऊ अल्फ्रेड नाम की एक नयी नाटक मडली की स्थापना खटाऊ एण्ड कम्पनी ने सन् १९४२ में की थी । इस कम्पनी ने आगा ह्यू के 'आँख का नशा' और 'दिल की प्यास' नाटक खेले । “ इसी वर्ष इस कम्पनी ने ग्यु बालीवाला ड्रामेटिक्स के स्वयं प्राप्त किंमे, जिसने कुछ गुजराती नाटकों के साथ 'खुदा पर सबर' आदि हिन्दी नाटक भी खेले । “ यह उल्लेखनीय है कि ग्यु बालीवाला ड्रामेटिक्स की स्थापना खसँदजी बालीवाला के दामाद और सुप्रसिद्ध हिन्दी-गुजराती अभिनेत्री मुन्नी बाई के पनि दोराबशाह खरास ने सन् १९३९ या इसके अनन्तर की थी । मुन्नी बाई इस मडली की स्वयं प्रथम महिला-निर्देशिका बनी । उनके निर्देशन में 'निर्दोष', 'रोगन' 'गरीब बाप', 'चिराग' आदि हिन्दी के नाटक मचस्य हुए थे । “ इन नाटकों में उन्होंने नायिकाओं की भूमिकाएँ स्वयं की थी । इस मडली की आधिक दशा खराब हो जाने पर यह दि खटाऊ अल्फ्रेड के स्वामित्व में चली गयी ।

सन् १९४४ में स्वयं खटाऊ अल्फ्रेड एफ० आर० ईरानी के स्वामित्व में चली गई और शुद्ध गुजराती नाटक खेलने लगी ।

सन् १९५६ में पति की मृत्यु के लगभग दो वर्ष बाद मुन्नी बाई ने नये सिर से न्यू बालीवाला ट्रामेटिक्स का संगठन किया, जिसने कुछ गुजराती नाटकों के साथ 'बेवफा', 'न्यायाधीश' आदि हिन्दी के नाटक अभिमंचित किये । सन् १९६४ में स्वास्थ्य बिगड़ जाने पर मुन्नीबाई रंगमंच से पृथक् हो गयी । अब वे इस असार संसार में नहीं हैं । मृत्यु के कुछ काल पूर्व गुजरात सरकार ने उन्हें रंगमंच की सेवाओं के लिए प्रशस्ति-पत्र, रजत-चंजयन्त्री तथा १०१ रु० नकद दिये थे ।<sup>११</sup>

मारवाड़ी मित्र मण्डल-बम्बई में पारसी-हिन्दी नाटकों की ही शैली पर हिन्दी (खड़ी बोली) के अनिर्दिष्ट राजस्थानी भाषा के भी नाटक बहुत लोकप्रिय हुए । वहाँ के मारवाड़ी मित्र मण्डल के कुछ उत्साही कार्यकर्ताओं ने, जिनमें जमुनाप्रसाद पंचेरिया, मदनलाल गोयनका आदि प्रमुख थे, सर्वप्रथम सन् १९४७-४८ में मारवाड़ी भाषा के नाटक खेलने का निश्चय किया । फलस्वरूप फिल्मी लेखक एव गीतकार प० इन्द्र का 'राजस्थानी नाटक' ढोला-मरवण' उसी वर्ष मधुसूत्र त्रिया गया, जो बहुत लोकप्रिय रहा । इसकी सफलता से उत्साहित होकर बाद में प० इन्द्र-कृत 'चुनडी' और 'देवता' नाटक खेले गये । ये दोनों नाटक भी राजस्थानी के थे । इन नाटकों का निर्देशन प० कन्हैयालाल पेंवार ने किया ।

पेंवार थियेटर्स-प० कन्हैयालाल पेंवार ने कुछ काल बाद पेंवार थियेटर्स की स्थापना की और 'देवता' को लेकर कलकत्ते गये, जहाँ ५/१, कलाइव रो में स्पिन आउट सेंटर हाल में २१ से २३ जनवरी तक बराबर तीन दिन यह नाटक खेला गया । नाटक का उद्घाटन २१ जनवरी (शनिवार, वसंत पंचमी) को शानवीर लक्ष्मीनिवास बिड़ला ने किया । इस नाटक के लिये नयी दृश्यावली, वस्त्राभरण आदि तैयार किये गये थे और आधुनिक रगदीन-बदवस्था का उपयोग किया गया था । रविवार को दो 'घो' हुए-दिन में मैटिनी ३ वजे से और रात्रि में ८ वजे से । शनिवार और सोमवार को खेल संख्या ६ । वजे से शुरू हुए ।

भारतीय नाट्य निकेतन-इधर मारवाड़ी मित्र मण्डल निरन्तर अपने प्रयोगों में लगा रहा । कुछ काल बाद मण्डल ने 'भारतीय नाट्य निकेतन' नामक संस्था की स्थापना की । इस संस्था ने १ मार्च, १९५९ को कालवादेवी रोड-स्थित भाँगवाड़ी थियेटर में वृद्धिचन्द्र अग्रवाल 'मधुर'-कृत राजस्थानी नाटक 'शहारी काँकड़ म्हारो संबो' अभिनीत किया, जिसमें बम्बई और कलकत्ते के प्रसिद्ध कलाकारों ने भाग लिया । इस नाटक के निर्देशक थे शेखर पुरोहित और संगीत निर्देशक थे मा० छैला जी मारवाड़ी ।

इस नाटक में राजस्थान के बलिदान, त्याग और एकता की कहानी कही गयी है । संवाद ओजपूर्ण और चुटीले हैं ।

अन्य नगरों के रंगमंच और 'नरसी'-इधर कलकत्ता, दिल्ली और कानपुर के रंगमंचों के पीछे एक ऐसा गतिशील किन्तु हिमालय-सा अटल व्यक्तित्व कार्य कर रहा था, जो बचपन में आज तक उसी क्षेत्र में निष्ठा और उत्सर्ग को अक्षर बगाकर निरन्तर साधना में रत रहा । यह व्यक्ति था - राधेश्याम कथावाचक का शिष्य किशो हुसेन, जो अब प्रेमाशंकर 'नरसी' के नाम से विख्यात है ।

किशो हुसेन का जन्म सन् १९०१ में मुरादाबाद के एक गरीब शैख-परिवार में हुआ था । 'जिगर' मुरादाबादी को सुन कर माद की गयी ग़ज़लों को गाने, नौटंकी आदि देखने तथा अमिनय के घोड़े के कारण उन्हें नीम के पेड़ से बाँध कर पीटा जाता था और वे न गाने की शर्त मान लेने पर ही मुक्त होते थे । किन्तु फिर वही रंग ! एक बार 'नूर की पुतली' नाटक देखने के लिये घर के फर्शी हुक्के का तबिये का पेंदा बँच दिया । तंग आकर घर वाले ने भाभी के हाथों सिद्धर खिलवा दिया । आवाज बन्द । दवा से कोई लाभ नहीं । फिर एक महात्मा के बताये



गये साधन से उनका यला खुला ।

कई बाहरी एवं स्थानीय मठालियों एवं क्लबों में काम करने के बाद फिदा हुसेन को न्यू अल्फ्रेड में ले लिया गया और सन् १९२१ में उसके साथ वे दिल्ली चले गये । फिदा धीरे-धीरे राधेश्याम कथावाचक के शिक्षण में रह कर उनके प्रिय शिष्य बन गये । राधेश्याम उन्हें पुत्रवत् स्नेह करते थे । कभी-कभी 'प्रेमशंकर' कह कर पुकारा करते थे । <sup>111</sup> कहते हैं कि प० मदन मोहन मालवीय ने 'वीर अभिमन्यू' में उनका उत्तरा का अभिनय (सन् १९२३) देखकर 'प्रेमशंकर' नाम रखा था । <sup>112</sup> न्यू अल्फ्रेड में सन् १९३२ तक रह कर फिदा हुसेन ने 'वीर अभिमन्यू' में उत्तरा, 'परिवर्तन' में विद्या, 'रुक्मिणी-संगल' और 'इषोपदी स्वयंवर' में योगमाया <sup>113</sup>, 'श्रीकृष्ण-अवतार' में पहले योगमाया और फिर देवकी तथा अन्य नाटकों में भी स्त्रियों की सफल भूमिकाएँ की ।

सन् १९३२ में न्यू अल्फ्रेड के बन्द हो जाने पर प्रेमशंकर कलकत्ते आये और वहाँ टालीगज के भारतलक्ष्मी प्रोडक्शन्स की फिटमेंट में सन् १९३४ से १९३६ तक विभिन्न भूमिकाएँ करते रहे ।

इंडियन आर्टिस्ट्स एसोसिएशन— सन् १९३६ में या इससे कुछ पूर्व मादन धियेटर्स की अभिनेत्री सुन्दरी कु० जहाँ आरा कज्जन ने इंडियन आर्टिस्ट्स एसोसिएशन की स्थापना की, <sup>114</sup> जिसमें प्रेमशंकर नायक का कार्य करते रहे । निर्देशक थे—प्रसिद्ध रंग-एव-फिल्म अभिनेता सोराबजी केरेवाला । इस मंडली ने 'हीर-राज्ञा', डॉ० जिया निजामी-कृत 'नल-दमयंती', 'शोरी फरहाद', हथ-सूरदास' आदि नाटक खेले । 'शोरी-फरहाद' हैदराबाद (सिंध) में और 'सूरदास' कराची में सन् १९३६ में खेले गये । इन नाटकों में प्रेमशंकर ने क्रमशः राज्ञा, नल, फरहाद और सूरदास विस्मयगण की और कु० कज्जन ने हीर, दमयंती, शोरी और चिन्तामणि की सफल भूमिकाएँ की । 'सूरदास' नाटक को सिंध के तत्कालीन गवर्नर भी देखने आये थे । <sup>115</sup>

शाहजहाँ थियेट्रिकल कंपनी— सन् १९३८ में मादन धियेटर्स के कुशल अभिनेता भाणिकलाल मारवाडी ने अपनी शाहजहाँ थियेट्रिकल कंपनी की स्थापना ५, घर्मतल्ला स्ट्रीट पर की । <sup>116</sup> इस कंपनी ने वेताब का 'हमारी भूल', 'महाराणा प्रताप', 'दुर्गादास', 'हर हिलार', बी० सी० 'मधूर-कृत' 'बहुत सोये' और 'अमर बलिदान', 'नरसी मेहता', 'हीर-राज्ञा', 'सप्तपुत्रो' आदि कई नाटक खेले । अधिकांश नाटकों में प्रेमशंकर ने नायक की भूमिका की । 'नरसी मेहता' में उनकी नरसी की भूमिका बहुत सफल रही ।

शाहजहाँ कंपनी अपना 'अमर बलिदान' लेकर कानपुर गई और उसने साल रोड के प्लाजर थियेटर (अब सुन्दर टाकीज) में २८-२९ दिसम्बर, १९४१ को उक्त नाटक खेला । नायक और नायिका की भूमिकाएँ क्रमशः प्रेमशंकर तथा रंग-एव-फिल्म अभिनेत्री शोना ने की । निर्देशक स्वयं भाणिकलाल थे । इस नाटक की टिकट-दरों सात आने से लेकर साठे चार रुपये तक थी और महिलाओं के लिये अलग प्रबंध था, जिनके लिये टिकट-दर बारह आने थी । 'अमर बलिदान' के चलते में इस समय तक १०८ प्रयोग हो चुके थे । सन् १९४१ में प्रेमशंकर ने इस मंडली से अलग होकर कानपुर में नरसी थियेट्रिकल कंपनी की स्थापना की । इस मंडली का विवरण दूसरे अध्याय में दिया जा चुका है ।

शाहजहाँ कंपनी ने दिल्ली में राधेश्याम कथावाचक का 'सती पार्वती' सन् १९४४ में सफलता के साथ मंचस्थ किया । इसका निर्देशन राधेश्याम के शिष्य चोरे रामकृष्ण ने किया था । पार्वती की भूमिका किसी अभिनेत्री ने की थी, जो साधारणतः 'बच्छी' रही । <sup>117</sup> बाद में कराची पहुँच कर यह कंपनी बन्द हो गयी । <sup>118</sup>

वेराइटी नाटक मंडली— 'आरत-छोड़ो' आन्दोलन के फलस्वरूप प्रेमशंकर का नरसी धियेटर्स बन्द हो गया और वे दिल्ली की वेराइटी नाटक मंडली में नायक और निर्देशक के रूप में आ गये । सन् १९४४ में प्रेमशंकर 'नरसी मेहता' में भक्त नरसी की अपनी चिर-स्मरित भूमिका में पुनः अवतरित हुए । इन्हीं दिनों दिल्ली में श्री करपाणी जी ने यज्ञ का आयोजन किया था, जिसमें आये हुए जगद्गुरु शंकराचार्य प्रेमशंकर की नरसी की भूमिका

देख कर इतने प्रभावित हुए कि उन्होंने प्रसन्न होकर प्रेमशंकर को 'नरसी' की उपाधि प्रदान की। 'नरसी मेहता' इतना लोकप्रिय हुआ कि उसे तत्कालीन वाइसराय लार्ड बॉवेल और उनकी कार्यकारिणी के सदस्यों, श्री करपात्री जी आदि सभी ने देखा। प्रत्येक सप्ताह तीन दिन नाटक होता, शनिवार को एक बार, रविवार को दो बार और मंगलवार को एक बार (केवल स्त्रियों के लिये)। इस प्रकार यह नाटक ३०० रात्रियों तक चला।

मोहन नाटक मंडली - सन् १९४५ में प्रेमशंकर 'नरसी' ने इन्द्रगढ़ के महाराज के सहयोग से श्री मोहन नाटक मंडली की स्थापना दिल्ली में की। इस मंडली ने एक ही नाटक 'भरत-मिलाप' खेला। इसमें 'आइना' चित्र की अभिनेत्री हुसैन बानो ने सीता और प्रेमशंकर ने भरत की भूमिकाएँ की थी। 'नरसी' की महाराज से अनबन हो गयी, अतः वे तीन महीने बाद ही मंडली से पृथक् होकर कलकत्ते चले गये।

हिन्दुस्तान थियेटर्स. कलकत्ता - प्रेमशंकर के कलकत्ते पहुँचने पर उनके प्रयास और योगदान से ९ जनवरी १९४६ को निम्नार्थ थियेटर्स में हिन्दुस्तान थियेटर्स की स्थापना हुई, किन्तु वह अधिक दिनों तक न चल सका। इस थियेटर्स के प्रमुख नाटक थे—कन्हैयालाल 'बातिल'-कृत 'भक्त नरसी मेहता' (त्रिअंकी), 'रत्नमणी-हरण' और 'श्रीकृष्ण-सुदामा'। 'नरसी मेहता' में प्रथम चार दिन तक प्रथम चार कतारों के टिकट सौ रुपये के रखे गये थे। बाद में इस थियेटर्स में सामान्य टिकट की दरें (१५), (१०), (७), (५) और (३) रु. रखा कर दी थी। इन्हीं दिनों उन्हें प्रसिद्ध अभिनेत्री सीतादेवी और उनके पति गौरदास बसाक का सहयोग प्राप्त हुआ, जो बाद में भी उन्हें प्राप्त रहा। कलकत्ते में साप्ताहिक दौरे प्रारम्भ हो जाने के कारण हिन्दुस्तान थियेटर्स जब १५ अगस्त, १९४६ को बन्द हो गया, तो प्रेमशंकर कराची में सितलानी की आल-इण्डिया थियेट्रिकल कं. में निर्देशक होकर चले गये किन्तु पाकिस्तान की स्थापना की समाप्ति हो जाने के बाद यह कंपनी भी बन्द हो गयी। प्रेमशंकर पुनः कलकत्ते लौट आये। लौटकर उन्होंने हिन्दुस्तान थियेटर्स को पुनर्जीवित किया और १५ अगस्त, १९४७ को रणधीर सिंह साहि-भ्यालकर-कृत 'भाँसी की रानी' और सन् १९४८ में उन्हीं का लिखा 'सरदार भगतसिंह' नाटक मंचस्थ किये। 'संभगतसिंह' में प्रेमशंकर ने भगतसिंह, मा० मंजर ने चन्द्रशेखर आजाद, सुशीलकुमार ने सुखदेव, पद्मलाल ने राजगुरु सीतादेवी ने दयामा और दयाकुमारी ने जयन्ती की भूमिकाएँ की।

भूदानी नेता जयप्रकाश नारायण और समाजवादी नेता डॉ० राममनोहर लोहिया 'सरदार भगतसिंह' नाटक देखने आये थे। यह नाटक देख कर जयप्रकाश जी ने कहा था—'ऐसा मालूम होता है कि मैं सचमुच भगतसिंह को देख रहा हूँ।' यहाँ यह बताना अप्रासंगिक न होगा कि प्रेमशंकर भगतसिंह के मित्रों में थे और सन् १९२६ में फिरोजपुर में सतलज नदी के तट पर (जहाँ उनका दाह-संस्कार हुआ था) उनसे मिले भी थे। भगतसिंह के एक निकटवर्ती आत्मीय द्वारा उनकी भूमिका कितनी सचेतन और यथार्थ हो सकती है, नरसी की भगतसिंह की भूमिका इसका प्रमाण है।

इसके अनंतर निम्नार्थ थियेटर्स में एस० जी० चौधरी-कृत 'तुलसीदास' और 'वेताब'-कृत 'कृष्ण-सुदामा' नाटक सन् १९४८ में ही मंचस्थ किये गये। प्रेमशंकर ने क्रमशः तुलसीदास और सुदामा की भूमिकाएँ कीं। 'तुलसीदास' में सीतादेवी रत्नावली बनी। इसी समय 'मधुर'-कृत 'हमें क्या चाहिए?' नामक सामाजिक नाटक भी खेला गया, जिसमें वैधवावृत्ति और अस्पृश्यता-निवारण की समस्याएँ उठाई गयी थी। ये सभी नाटक त्रिअंकी थे।

मूनलाइट थियेटर्स—सन् १९४९ में गोवर्धन मेहरोत्रा ने व्यावसायिक आधार पर मूनलाइट थियेटर्स को सुव्यवस्थित रूप में चालू किया। उन्होंने प्रेमशंकर को निर्देशक के रूप में अपने यहाँ बुला लिया। सीतादेवी भी आ गयी। हिन्दी का यह एकमात्र जीवित व्यावसायिक समूह रहा है, जहाँ प्रत्येक सप्ताह तरह-तरह प्रदर्शन (शो) किये जाते थे—मंगल, बुध, बृहस्पति, शुक्र और शनि को प्रत्येक दिन दो-दो और रविवार को सैन्टिनी-सहित तीन प्रदर्शन। सोमवार अवकाश का दिन रहता था। हिन्दी (छड़ी बोली) के नाटक प्रा०. बुध, बृहस्पति, शनि और रविवार को और राजस्थानी (मारवाड़ी) के खेल मंगल और शुक्र को होते थे। राजस्थानी खेल

अच्छा होने पर रविवार को भी खेल दिया जाता था । हिन्दी के नये खेल का बुधवार को और राजस्थानी के नये खेल का उद्घाटन मंगलवार को हुआ करता था । यह रविवार को नया खेल प्रारम्भ करने की प्राचीन परिपाटी में एकनया मोड़ था, जिसे लाने का श्रेय मूनलाइट थियेटर्स को है ।

इस थियेटर की स्थापना लगभग दस वर्ष पूर्व (सन् १९३९ में) ३०, ताराचन्द दत्त स्ट्रीट पर हुई थी । इस थियेटर में ४० मिन्ट के नाटक (जिसमें प्रायः नृत्य, कव्वाली आदि के कार्यक्रम भी होते रहते थे) के साथ सस्ती दर पर एक फ़िल्म भी दिखायी जाती थी । सन् १९४९ में थियेटर के जीर्णोद्धार एवं पुनर्गठन के बाद यह परम्परा बदन दी गयी और वेतान युग के पुराने नाटककारों की कुछ कृतियों के साथ वी० सी० 'मधुर' (वृद्धिचन्द्र अग्रवाल साप्ताहिक 'कलश सप्ताह' के सम्पादक रणधीर साहित्यालंकार, रामचन्द्र 'आमू', प० अवालाल, कुमार सलेमपुरी, प० दलीली, त्रिलोचन झा आदि के नाटक प्रदर्शन किये गये । राजस्थानी नाटकों के प्रणेताओं में प्रमुख रहे हैं—प० इन्द्र, भरत व्यास, निर्भीक जोशी, मदनलाल अग्रवाल और भैरवलाल सीकरिया ।

सन् १९४९ के अन्त में और अगले वर्ष केले गये नाटक थे—वी० सी० 'मधुर'-कृत 'पूरन भगन', 'नल-दमयन्ती', 'शकुन्तला' और 'कद्रुगुप्त' और चतुरसेन घास्वी-कृत 'हिन्दू कोड बिल' । प्रेमशंकर ने 'हिन्दू कोड बिल' के नायक महेश का प्रभावपूर्ण अभिनय किया ।

तब से लेकर सन् १९६९ में अन्त होने तक मूनलाइट थियेटर्स उपर्युक्त लेखकों के हिन्दी तथा राजस्थानी के नाटक खेलता रहा । इन बीच अभिनीत कुछ उल्लेखनीय नाटक हैं—रणधीरमिह साहित्यालंकार-कृत 'देश ने लिए' (१९५० ई०), 'भगवान परशुराम' (१९५१ ई०), 'वीर कुवर्सिंह' (१९५२ ई०), 'रानी सारधा' (१९५३ ई०) और 'पिया मिलन' (१९५४), राधेश्याम कयावाचक-कृत 'कृष्ण-लीला' (मूल नाटक 'श्रीकृष्ण-भक्तार', अग्रवाल, १९५३ ई०) कुमार सलेमपुरी-कृत 'भोम्बा भगत' (१९५५ ई०) और 'लाडला कन्देया' (१९६० ई०) । 'कृष्ण-लीला' में प्रेमशंकर ने मालन-चोरी के दो दृश्य जोड़ कर इसमें चार चाँद लगा दिये । इसमें 'मैया मैं नहीं भासन लामो' आदि पदों के साथ कुछ अन्य पद्य-नवाह भी रचे गये थे । इस नाटक में प्रेमशंकर ने गारद की भूमिका बड़ी सफलता के साथ की । इन सभी नाटकों में सीतादेवी ने नायिका की भूमिकाएँ की ।

सन् १९४९ से १९६५ तक की अवधि में मूनलाइट थियेटर्स ने ढाई सौ से अधिक नाटक खेले ।<sup>३१</sup> इनमें राजस्थानी नाटक भी सम्मिलित हैं । ये नाटक पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक सभी प्रकार के हैं । ऐतिहासिक नाटकों के लिए राजस्थान और गुजरात के इतिहास से विशेष रूप से कथानक चुने गये हैं । सामाजिक नाटकों में दहेज-प्रथा, वैश्यावृत्ति, विधवा-विवाह, बहु-विवाह, मद्यपान, रुढ़िवाद के उन्मूलन, स्त्री-शिक्षा, राष्ट्र भाषा-प्रचार आदि की समस्याओं पर समाज-सुधार एवं राष्ट्र-हित के दृष्टिकोण से विचार किया गया है । इस काल में अन्य भिन्नी नाटकों में प्रमुख हैं—रणधीरमिह साहित्यालंकार-कृत 'नयी मंजिल' (१९४९ ई०), 'समाज की जजोर', (१९५० ई०), 'विजयी राजसिंह' (१९५४ ई०), 'कला की पुजारिन' (१९५४ ई०), 'वीरमती' (१९५७ ई०) तथा काश्मीर हमारा है' (१९६५ ई०), रामचन्द्र 'आमू'-कृत 'पचिनी', 'हाजी रानी', 'तारा बाई', 'आल्हा-ऊदल', 'डूंग जी', 'जुहार जी' (राजस्थान के दो दस्यु-आई), 'सम्पात्ती' आदि, प० अवालाल-कृत 'रा' माडलिक', 'सती अनसूया', 'मीराबाई', 'जुनागढ़ का दर' (काटू मकरानी), 'हृषिकर्षण', 'समुद्रगुप्त', 'रणसेसरी', 'भगवान कहाँ हैं?', 'बेटो बा प्यार', 'सागई के बाद', 'हिन्दी बोलिए' आदि, कुमार सलेमपुरी-कृत 'महलो की रानी', 'पैतो की रानी', 'आई बहन', 'गलियो की रानी', आदि, त्रिलोचन झा-कृत 'पूँछट में चाँद', 'लोहे की अँगूठी' (ऐतिहासिक), 'पशोदा का लाडला' आदि तथा प० दलीली-कृत 'अच्छ रावण', 'अच्छ भगवान' आदि ।

इनमें से अवालाल के अधिकांश पौराणिक और ऐतिहासिक नाटक इन्हीं नामों के गुजराती नाटकों के अनु-सार हैं । 'जुनागढ़ का दर' 'काटू मकरानी' का अनुवाद है ।

'देश के लिये' ५०० राशियों तक खेला गया । रणधीरमिह ने 'सरदार मण्डसिंह' बलकत्ता के अतिरिक्त



मूनलाइट प्रिंटेड, कलकत्ता द्वारा संवत्स्य 'छत्रपति शिवाजी' (१९५९ ई०) में  
 प्रेमचंदर 'नरसी' शिवाजी की भूमिका में

(प्रेमचंदर 'नरसी' के सौजन्य से)



नागरी नाटक मंडली, वाराणसी द्वारा प्रस्तुत चीन मजूमदार-कृत  
गीति-मृत्यु नाट्य 'चाडिवानु' सपनों' (गुजराती,  
१९६२ ई०) के कलाकार भारत के प्रधान मंत्री  
श्री० जवाहरलाल नेहरू, वर्मा के प्रधान मंत्री श्री  
ऊ नू तथा उनकी पत्नी के साथ

(नागरी नाटक मंडली, वाराणसी के सौजन्य से)

उत्तर प्रदेश, बिहार, पंजाब और काश्मीर में तथा 'नयी मजिल' पटना, जमशेदपुर, धनबाद, कानपुर, इन्दौर, बंबई और काश्मीर में खेले जा चुके हैं। <sup>३३</sup> रणधीरसिंह-कृत 'काश्मीर हमारा है' (१९६५ई०) काश्मीर पर पाकिस्तानी मुजाहिदों के आक्रमण से सम्बन्धित एक सुन्दर देशभक्तिपूर्ण नाटक है, जो कई दृश्यबर्धों एवं 'कटसोन' पर प्रदर्शित किया गया था। इसका एक अग्र फिल्म द्वारा भी दिखाया गया था।

इसके अतिरिक्त राजस्थानी के अभिनीत प्रमुख नाटक हैं—पं० इन्द्र-कृत लोकप्रिय नाटक 'ढोला-मरवण', फिल्म-गीतकार भरत व्यास-कृत 'रामू-चनणा', निर्मीक जोशी-कृत 'जयजंगलपर बादशाह' (औरंगजेब-काल में बीकानेर के महाराणा से सम्बन्धित कथा, १९५४ई०) और 'सावनरी तीज' (राजस्थान की एक स्वच्छन्दताधर्मी प्रणय-कथा, १९५४ई०), मदनलाल अग्रवाल-कृत 'निर्मोही बालम' (१९५४ई०), 'करमाबाई की खीचछो' (पौराणिक, १९५६ई०) 'बाई-चकोरी' (१९५६ई०), 'रुमिणी की ट्याबलो' (१९५६ई०) तथा 'बोस बरस की बीह, बीहनों साठ की' (१९५८ई०) और भँवरलाल सोकरिया-कृत 'सीलो-रिसालू' (प्रणय-संबन्धी एक दंतकथा पर आधारित, १९५६ई०) 'पानीबाई की मायरो' (१९५६ई०) और 'सुल्तान-मरवण की मात' (१९५९ई०)। इन नाटकों में राजस्थान के इतिहास और जन-जीवन का अत्यन्त सरस, मार्मिक और भावपूर्ण चित्रण हुआ है।

'ढोला-मरवण' में 'नरमी' ने ढोल कुँवर और कोकिलकठी लता बोस ने मरवण की भूमिकाएँ की थी। निर्देशक स्वयं 'नरसी' ही थे। सामान्यतः अन्य मारवाडी नाटकों में हिन्दी नाटकों के सहायक निर्देशक त्रिलोचन झा नायक की और लता बोस या दिलरुबा नायिका की भूमिका करती रही हैं। सीताराम पुजारी राजस्थानी नाटकों के निर्देशन में 'नरमी' के सहायक का काम करते थे।

ये सभी नाटक प्रायः बेनाब युग की नाट्य-शैली के हैं, जिनमें 'कॉमिक' कहीं पृथक् और कहीं अगभूत होकर आया है। पौराणिक नाटकों की भाषा प्रायः मुद्द हिन्दी है, जबकि अन्य हिन्दी नाटकों में सदाओं की भाषा हिन्दी-उर्दू-मिश्रित है। राजस्थानी नाटकों के संवाद मेलावाटी की मारवाड़ी बोली में हैं, जिनमें हिन्दी-उर्दू के दैनिक उपयोग के शब्दों को भी अपनाया गया है। गीतों, पद्य-संवादों, शेर-बो-शायरी, नृत्यों आदि का सन्निवेश इन नाटकों की लोकप्रियता का आधार रहा है।

ये गीत हिन्दी नाटक में भी हिन्दी-मारवाड़ी के तो गीते ही थे, प्रायः अन्य कई भाषाओं के गीत भी उनमें दिये जाते थे। 'गलियों को रानी' में हिन्दी और मारवाड़ी के गीतों के साथ उर्दू गज़ल एवं कम्बाली, बँगला, अँग्रेजी और चीनी भाषाओं के गीत भी मंच पर गवाये गये हैं। विविध-भाषी गीतों के प्रयोग का उद्देश्य कलकत्ते की बहु-भाषी जनता को आकृष्ट करना और हिन्दी-नाटक देखने के लिए प्रोत्साहित करना रहा है।

नाटकों में प्रायः दो से तीन अंक तथा अनेक दृश्य हुआ करते थे, जो आधुनिक दृश्यबर्धों (सेटों) और ह्वनि-सकेतों के साथ प्रस्तुत किये जाते थे। साइक्लोरामा, डिमर आदि का प्रबंध न होने के कारण बँगला रंगमंच की तुलना में रंगदीपन पीका-सा रहता था, फिर भी रंगदीपन के अन्य आधुनिक साधनों का उपयोग इन दृश्यों को सजीव बना देता रहा है। ट्रांस्फर लीज और ट्रिंकें दृश्यों की मनोरमता एवं आकर्षण में चार चांद लगा देती रही हैं। हिन्दी-नाटकों के सामाजिकों का एक वर्ग-विशेष इन्हें देखकर प्रसन्न होता और तालियों की गड़गड़ाहट में हाल गुँजा देता था। कुछ दृश्य नाटक की कथा की गति देने और यथार्थ को प्रस्तुत करने की भावना से फिल्म द्वारा भी दिखाये जाते थे। विस्तारित बेताब युग की यह रण-पद्धति अब आधुनिक रंगमंच पर बही भी प्रयुक्त नहीं होती। मूनलाइट में रंगदीपन का कार्य दुलालदास और भट्टाचार्य करते रहे हैं।

मूनलाइट रंगमंच की सामने की चौड़ाई ६० फुट और भीतरी गहराई ४० फुट थी, किन्तु उसका वास्तविक अभिनय-क्षेत्र था—सामने की चौड़ाई २६ फुट और गहराई ३५ फुट। 'ड्राप' २६ फुट चौड़ा था। पार्श्व (विंग) और प्लेट की ऊँचाई १८ फुट रहती थी। सादे लीन में दो या तीन प्लेट काम में लाये जाते थे, जो मुख्यतः

वृथान्तर या ट्रांसफर सीन दिखाने के लिए प्रयुक्त हुआ करते थे। दो प्लाटो के सीन में प्लाट की चौड़ाई १५ फुट और तीन प्लाटो वाले सीन में प्रत्येक प्लाट की चौड़ाई १० फुट रखी जाती थी। 'वाक्स सेट' में फ्लैट डाई फुट से दस फुट तक की चौड़ाई के लगाये जाते रहे हैं। मूनलाइट का पूरा मंच लकड़ी का बना था, जिसमें छोटे-बड़े तीन 'ट्रंक' थे। कला-सज्जा अर्थात् मेटो की रंगाई, चित्रण आदि का कार्य वासुदेव दिवाकर के शिष्य कन्हैयालाल परिहार किया करते थे। मंच और प्रेक्षा-गृह के बीच में 'पिट' है, जहाँ मूनलाइट का आर्कस्ट्रा बैठता था। मा० मुभान सगीत-निर्देशक और मा० ओमप्रकाश नृत्य निर्देशक रहे हैं। मंच के पृष्ठ भाग में 'घोत कम' है।

प्रत्येक दिन नाटक के दो 'शो' हुआ करते थे—प्रथम शो साय ६ बजे से और दूसरा रात को ९। बजे से। रविवार को दिन में मैटिनी शो पौने प्यारह बजे से हुआ करता था। टिकट की दरें थी—सोफा-५) १०, स्टेज वाक्स -४) ५०६०, रायल लोअर -२) ५०६० और आर्कस्ट्रा -१) ५३६०।

मूनलाइट रंगमंच को प्रेमसंकर 'भरमों', जिलोचन झा, मा० ननूरांम, कमल मिश्र, मा० मनोहरलाल, भंडार-लाल वर्मा, एफ० बाली, जूनियर जॉनी, एन० ए० प्रेम, मा० दुर्गा प्रसाद, मा० इनामत, मा० कुरेशी, बिललकुमार, राष्ट्रेकिशन जैसे अभिनेताओं और स्वरकिन्नरी नाट्य-मञ्जरी सीतादेवी, कोकिलकटी लता बोस, नाट्यकलाकुशल नीलम देवी, मुशीला देवी, हास्य-अभिनेत्री रानी उर्वशी, मुग्दरी अकीला बेगम, मिम हमा, माता देवी खदरानी, कमला गुप्ता, बेबी जुवेदा, मिम मलका, मिम दीपू आदि अनेक अभिनेत्रियों की सेवाएँ प्राप्त रही हैं। इन कलाकारों की दीर्घकालीन सेवाओं एवं परिश्रम ने मूनलाइट रंगमंच को 'हिन्दी का एकमात्र स्थायी रंगमंच' बनने का गौरव प्रदान किया। प्रारम्भ में आठ वर्ष तक ये कलाकार बिना किसी विधायक के सप्ताह में १५ 'शो' दिया करते थे, किन्तु बाद में सोमवार को अवकाश रखा जाने लगा, अतः कुल १३ 'शो' ही होते रहे। इन कलाकारों के आत्म-बल का शक्ति-स्रोत है—सत्था के परिचालकों द्वारा निश्चित समय से वेतन-वितरण का अटूट नियम। प्रत्येक माह लगभग तीन हजार ६० का व्यय इस थियेटर पर आता था। साप्ताह्यत किमी भी ध्यावसायिक मंडली के पतन का कारण रहा है—वेतन-वितरण की अनियमितता। फलस्वरूप मूनलाइट के नाट्य-प्रदर्शनों का प्रवाह अजल रहा, अटूट बना रहा। हिन्दी नाट्याभिनय के इतिहास में भू अल्फ़ा को छोड़ कर ऐसी कोई भी ध्यावसायिक सत्था नहीं, जो इतने ममय तक अप्रतिहत गति से नाट्य-प्रदर्शन के प्रवाह को अक्षुण्ण बनाये रख सकी हो और यही है मूनलाइट रंगमंच की अमूर्त्य सम्पत्ति और उपलब्धि।

मूनलाइट की सीमित आय और असीमित व्यय, उपलब्धियों और कठिनाइयों में, व्यय और कठिनाइयों का पलड़ा भारी बना रहा। अतः आज के युग में जबकि चलचित्रों के प्रसार ने मनोरंजन के स्तर को गिरा दिया है, सामाजिकों के प्रत्येक वर्ग को आकृष्ट कर आय-व्यय का सतुलन करना आवश्यक था, जिसमें मूनलाइट की सदैव सफलता मिलती रही। आधुनिक युग में हिन्दी-रंगमंच की स्थापना और उन्नयन में मूनलाइट थियेटरों का योगदान एक साहसपूर्ण प्रयोग था, किन्तु सराठी के कलितकलायनों और नाट्य-निकेतन, बैंगला के विश्वरूपा थियेटर और लिटिल थियेटर ग्रुप की भाँति मूनलाइट आगे बढ़ कर कुछ साहसिक प्रयोग न कर सका—अभिनय, रंग-शिल्प और नाट्य-विषय की दृष्टि से। अभिनय की दृष्टि से उसकी कला दो दशक पुरानी रही है। इस अभिनय में पारसी-हिन्दी रंगमंच की कृत्रिमता और नाट्यमयता का आग्रह रहा है। रंग-शिल्प की दृष्टि से उगने यथार्थवादी दृश्य-व्यय तथा आधुनिक रंगदोषन को कुछ सीमा तक अपनाया, किन्तु उसमें पूर्णता न प्राप्त कर सका। मूनलाइट के नाटकों में फिल्म के माध्यम में कुछ दृश्यों का प्रदर्शन उसके रंगशिल्प की अपूर्णता एवं दुर्बलता का ही चोख है। वाछनीय तो यह होता कि रंगदोषन के सभी वैज्ञानिक साधनों का उपयोग कर वस्तुवादी एवं प्राकृतिक दृश्य-रचना की जाती। ध्वनि-संकेत के भाषुनिक माध्यमों के उपयोग से अज्ञातकरण को सजीव बनाया जा सकता है। नाट्य-विषय की दृष्टि से मूनलाइट वेताव युग अथवा विस्तारित वेताव युग की परिधि से बाहर नहीं निकल सका, यद्यपि कुछ

सामयिक नाटक, यथा रणवीर-काश्मीर हमारा है' आदि भी उसके मंच पर प्रदर्शित हुये । हिन्दी का एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच होने के कारण उसका दायित्व था कि वह हिन्दी के चोटी के नाटककारों को, जिन्हें रंगमंच का भी अनुभव है, नाटक लिखने के लिये आमंत्रित करता । इन नाटककारों की कृतियों के प्रयोग से मूनलाइट के गौरव की वृद्धि तो होती ही, हिन्दी के नाटककार भी व्यावसायिक मंच को अपने पीछे पाकर, अपने अहं का परिचय कर, रंगमंच के लिए मच्चे अर्थां में नाटक लिखने में प्रवृत्त होते ।

मिनर्वा थियेटर-मूनलाइट थियेटर्स के अतिरिक्त कलकत्ते का प्राचीन मिनर्वा थियेटर भी सन् १९४५ से १९४८ तक हिन्दी रंगमंच का प्रमुख केन्द्र रहा । मूलतः यह थियेटर भी मादन थियेटर्स की रंगशाला-शृंखला का ही एक थियेटर था । इसमें सम्बन्धित हिन्दुस्तान थियेटर्स के कार्य-कलापी का विवरण हम पहले दे चुके हैं । इस थियेटर्स के कुछ पूर्व निर्देशक कमल मिश्र, नाटककार कुमार सलेमपुरी, संगीत-निर्देशक मा० मोहन, प्रयोजक कृष्ण कुँड़ और प्रबन्धक गौरदास बसाक के स्वतन्त्र प्रयास से मिनर्वा थियेटर में हिन्दी रंगमंच की स्थापना हुई । इस रंगमंच का धीरगोश धुक्कार, १८ नवम्बर, १९४५ को<sup>११</sup> 'उद्योगमान सफल नाट्यकार' कुमार सलेमपुरी के पौराणिक नाटक 'सती बेहुला' से हुआ, जिसका उद्घाटन ईश्वरदास जालान (बाद में पश्चिमी बंगाल सरकार के विधि-मंत्री) ने किया । यह नाटक कई रात्रियों तक चला । प्रथम सप्ताह में यह शुक्रवार और शनिवार को रात को ८ बजे से और रविवार को अपराह्न ४ बजे से होने वाले मंडिनी के माथ रात को ९ बजे में प्रदर्शित हुआ और बाद में सप्ताह में चार दिन प्रत्येक मंगल और बुधवार को साय ६ बजे से, प्रत्येक शनिवार को रात को ९ बजे से और प्रत्येक रविवार को अपराह्न ३ बजे के मंडिनी के अतिरिक्त रात को ८ बजे से दिखाया जाने लगा । इसमें नाट्य-सभ्रांती सीतादेवी ने 'मनी बेहुला' की भूमिका की थी । कमल मिश्र द्वारा निर्देशित इस नाटक में 'चकाचौंध पैदा करने वाली दृश्यावलि', 'हेरत में डालने वाले टिकू सीने', प्रहसन (कॉमिक) और हिन्दी के गीतों, लावनियों आदि के साथ हरियाणा की तर्जों के मारवाडी गीतों की जो परम्परा पारसी-हिन्दी नाटकों की शैली पर प्रारम्भ की गई थी, उसका अनुकरण आगे चल कर हिन्दुस्तान थियेटर्स और मूनलाइट थियेटर्स ने भी किया । मारवाडी गीत भैरवलाल सीकरिया ने लिखे थे । दृश्य-रचना की मनोरमता को बढ़ाने के लिये रंगीन आलोक का भी उपयोग किया गया था । नाटक सफल रहा और बहुत लोकप्रिय हुआ । इसके अनन्तर मिनर्वा थियेटर में सलेमपुरी के सामाजिक नाटक 'भाग का सिद्धू' का १७ दिसम्बर को उद्घाटन हुआ, जो कई रात्रियों तक चला । इस नाटक में मिस हंसा ने नृत्य-निर्देशन किया ।

इस नाटक में भाग लेने वाले प्रमुख कलाकार थे-कमल मिश्र, सीता देवी, मिस नीलम, मिस जुवेदा, मिस माता, मा० एक० चाली, मोहन मोदी, मा० मनोहर लाल, विमलकुमार, मा० हीरालाल, मा० बन्नीप्रसाद, मिस कनकलता, मिस हंसा आदि । इन्हीं कलाकारों के सहयोग से हिन्दुस्तान थियेटर्स की स्थापना हुई थी । प्रेमचंदर 'नरमी' जब हिन्दुस्तान से मूनलाइट में निर्देशक होकर गये, तो इनसे अधिकारी कलाकार भी वहीं चले गये । इस प्रकार मिनर्वा के हिन्दी रंगमंच ने मूनलाइट थियेटर्स के पुनर्वर्धन और विस्तार के लिये पूर्व-भौंडिका बन कर एक महत्वपूर्ण भूमिका प्रस्तुत की ।

### (ख) व्यावसायिक रंगमंच

आधुनिक युग के व्यावसायिक रंगमंच के इतिहास को देखने से विदित होता है कि वह सर्वत्र व्यावसायिक रंगमंच की स्थापना के पूर्व अथवा उसके अनन्तर, उनकी प्रगतिशीलता के रूप में, अस्तित्व में आया । यह पहले बतलाया जा चुका है कि गुजराती और हिन्दी के पारसी रंगमंच की स्थापना के पूर्व बम्बई के कुछ सिन्नितजन, कलाकारों और नाटककारों ने मिल कर कुछ नाट्य वृत्त स्थापित किये, जो शोकिया विस्म के थे । व्यवसाय उनका उद्देश्य न था । व्यावसायिक पारसी रंगमंच की प्रतिक्रिया-स्वरूप हिन्दी-क्षेत्र में पहल प्रतिक्रिया प्रारम्भ हुई और फलस्वरूप भारतेन्दु और उनके मित्र मंडल ने 'सिद्धजनों के उद्युक्त' रंगमंच की स्था-



पना की। भारतेन्दु के बाद उनके पारिवारिकों और उनके मित्रों ने मिल कर काशी में नागरी नाटक मञ्चली की और माधव शुक्ल ने प्रयाग के कुछ छुटपुट प्रयासों के बाद कलकत्ते में हिन्दी नाट्य-परिषद् की स्थापना की। गुजराती में मेहता-मुन्शी युग में चन्द्रबदन मेहता और कन्हैयालाल मुन्शी ने बम्बई में अव्यावसायिक रंगमंच की नींव डाली। इस प्रतिक्रिया का कारण सामान्यतः भारतीय रंगमंच की कथित अश्लीलता, व्यावसायिक प्रति और उसके कारण हिन्दी या गुजराती के नवीन नाटकों के प्रति उपेक्षा की भावना ही रहा है। कुछ हद तक व्यावसायिक मंच के अभिनय की रुढ़िवादिता और कृत्रिमता से ऊब कर शिक्षित और उद्वुद्ध कलाकारों द्वारा नये प्रयोग करने की भावना भी इसके लिये उत्तरदायी रही है। इस प्रकार उसके परिष्कार और पूरक के रूप में अव्यावसायिक रंगमंच ने जन्म लिया। घनमुखलाल मेहता के अनुसार दोनों प्रकार के मंच 'परस्पर-विरोधी नहीं, किन्तु एक-दूसरे के सहायक हैं, पूरक हैं।' आधुनिक युग में व्यावसायिक रंगमंच बंगला, गुजराती, मराठी और हिन्दी में है अवश्य, किन्तु यह कुछ केन्द्रों में सिक्कुड कर केन्द्रित होकर रह गया है और आज के युग को अव्यावसायिक रंगमंच ने सर्वत आक्रान्त कर लिया है। हिन्दी, मराठी और गुजराती के क्षेत्रों में यह तथ्य अब एक वृहत् सत्य के रूप में उभर आया है। दोनों प्रकार के रंगमंचों के संगठन, प्रयोग-विधि और प्रयोग के विषयों में बहुत बड़ा अन्तर पैदा हो गया है।

नाट्य-समालोचक एवं उपस्थापक श्री० बी० पुरष्ठम का मत है कि व्यावसायिक और अव्यावसायिक मंचों के बीच जो अन्तर है, वह कृत्रिम है और उसे समाप्त कर देना चाहिए। अव्यावसायिकों की एक ही विशेषता है कि वे नाट्य-मंच के कारण ही अभिनय करते हैं, परन्तु दूसरी ओर उनकी एक दुर्बलता यह है कि वे मंच और अभिनय के बारे में जो कुछ जानते हैं, वह नगण्य-सा है। एक अन्य विद्वान् का कथन है कि 'अव्यावसायिक रंगमंच' राष्ट्रावली प्रयोग-बाह्य है और उसके लिये 'सहायक रंगमंच' सहायकी का प्रयोग सर्वाधिक उत्तम है। उक्त दोनों मत पश्चिम की परिस्थितियों में सही हो सकते हैं, क्योंकि वहाँ यदि कोई नाटक अव्यावसायिक मंच पर सफल होता है, तो व्यावसायिक मंच उसकी ओर आकृष्ट होता और उर्व या उसी कोटि के नाटकों को अपनाने की चेष्टा करता है, परन्तु भारत में ऐसा नहीं है। यहाँ का व्यावसायिक रंगमंच, विशेषकर हिन्दी-रंगमंच अपने ही रंग-शिल्प या प्रयोग-विधि, एक विशिष्ट प्रकार के नाटकों के उपस्थापन आदि तक ही सीमित है, अतः यहाँ दोनों के बीच का अन्तर कृत्रिम नहीं, वास्तविक है। दोनों के संगठन के स्वरूपों और प्रत्येक के अपने-अपने लक्ष्यों में बहुत बड़ा अन्तर है।

व्यावसायिक नाट्य-मञ्चली का सञ्चालन उसका मालिक या उसका प्रतिनिधि व्यवस्थापक या दोनों करते हैं, जबकि अव्यावसायिक संस्था के कार्यों का सञ्चालन उसकी कार्यकारिणी, महासचिव, उपस्थापक या निदेशक करता है। दूसरे, अव्यावसायिक संस्था के कार्यालय मन्त्रि की छोड़ अधिकृत पदाधिकारी अवैतनिक होते हैं। लक्ष्य की दृष्टि से एक का उद्देश्य मनोपार्जन है, तो दूसरी का कला-प्रेम एवं नवीन प्रयोग, अतएव रंगमंच के प्रति निष्ठा और साधना। अव्यावसायिक मञ्चली प्रायः ऐसे नाटक उठाती है, जिन्हें यहाँ का व्यावसायिक मंच छुने का साहस नहीं करेगा, क्योंकि उसकी कसौटी है—नाटक की व्यावसायिक सफलता। संगठन और दृष्टिकोणों के इस अन्तर को अभी या अगले कुछ दशकों तक दूर कर सकना सम्भव नहीं दीखता।

अन्य भारतीय भाषाओं की भाँति हिन्दी का अव्यावसायिक मंच एक व्यापक नाट्य-आन्दोलन के रूप में उठ सड़ा हुआ है और हिन्दी में तो उसने अब एक प्रमुख स्थान बना लिया है, अतः उसे 'सहायक मंच' की सजा देना उचित न होगा। यह आन्दोलन नाटककार-उपस्थापक या निदेशक-अभिनेता की धुरी पर चलकर अपने अभीष्ट लक्ष्य की ओर बढ़ रहा है।

### आधुनिक युग के रंगमंच का वर्गीकरण

आधुनिक युग के रंगमंच-आन्दोलन को चार वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—(एक) प्रसाद-युग की

सक्रिय अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ, (दो) अखिल भारतीय स्तर की नाट्य-संस्थाएँ, (तीन) सरकार द्वारा स्थापित केन्द्रीय एवं राज्य स्तर की संस्थाएँ एवं प्रभाग, तथा (चार) आधुनिक युग की अन्य नाट्य-संस्थाएँ।

### (एक) प्रसाद-युग की सक्रिय अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ

प्रसाद-युग में अनेक छोटी-बड़ी अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं की स्थापना कानपुर से लेकर कलकत्ते तक हुई, किन्तु उनमें से केवल दो संस्थाएँ ही ऐसी थीं, जो आधुनिक युग में भी सक्रिय बनी रही। ये हैं—बनारस की नागरी नाटक मंडली और कलकत्ते की हिन्दी नाट्य-परिषद्।

मागरी नाटक मंडली—नागरी नाटक मंडली के जन्म से लेकर सन् १९३५ तक का विस्तृत विवरण पहले दूसरे तथा चौथे अध्याय में दिया जा चुका है। इस काल में उसने हिन्दी रंगमंच और रंग-मंच के उन्नयन के लिये सतत प्रयोग कर न केवल हिन्दी नाटकों की अभिनय-पद्धति को परिष्कृत किया, बल्कि नये नाटककारों को नाटक लिखने के लिए भी प्रोत्साहित किया। मंडली ने अपने नाट्य-प्रदर्शनों द्वारा अनेक सिद्धान्त-संस्थाओं तथा कौशल, वाद, दया या भ्रूक्ष-पीडित कौशलों के लिये धन-संग्रह भी किया। अब उसका ध्यान हिन्दी रंगमंच को स्थायी रूप देने और अपनी एक रंगशाला बनाने की ओर गया। फलतः सन् १९३५ में रंगमंच-निर्माणार्थ उपलब्ध धन से उसने बनारस में भूमि खरीद ली और रंगमंचों भाग का निर्माण प्रारम्भ कर दिया। यह भाग सन् १९३९ में बन कर तैयार हो गया, जिसका विधिवत् उद्घाटन सन् १९४० में डॉ० (अब स्व०) सन्तोषनन्द ने किया।

मंडली के रंगमंच के सामने की चौड़ाई ४८ फुट और मीटरी गहराई ५५ फुट है। वास्तविक अभिनय-क्षेत्र है—सामने की चौड़ाई ३० फुट तथा गहराई ४६ फुट और इस अभिनय-क्षेत्र के दोनों पादों और नेत्रय की दीर्घा (गैलरी), प्रत्येक की चौड़ाई ९ फुट है। मंच लकड़ी के तख्तों का बना है, जिसके नीचे के भूगर्भ में सेटों, वस्त्र-भरण, रंगदीपन आदि के यंत्र एवं लाइटों आदि के रखने का प्रवन्ध है।<sup>१००</sup>

इस रंगशाला का प्रेक्षागृह सन् १९६४-६५ में बनना प्रारम्भ हुआ, जिसमें बालकनी-सहित ११०० व्यक्तिनों के बैठने का प्रवन्ध है। इस प्रेक्षागृह का नाम प्रसिद्ध समाज-सेवी स्व० मुरारीलाल मेहता की स्मृति में 'मुरारीलाल मेहता प्रेक्षागृह' रखा गया है, जिसका गिलान्यास ७ दिसम्बर, १९६४ को गिरिधारीलाल मेहता ने किया था।<sup>१०१</sup> प्रेक्षागृह बन कर तैयार हो गया है, जो उत्तर प्रदेश का सबसे बड़ा प्रेक्षागृह है। हिन्दी के अव्यावसायिक नाट्य-आन्दोलन के इतिहास में मंडली द्वारा मुरारीलाल मेहता प्रेक्षागृह का दो-आई लाल रुपये की लागत से निर्माण एक अभिनवनीय एवं महत्त्वपूर्ण घटना है।

मंडली ने सन् १९४१ से पुनः नाट्याभिनय के अपने कार्यक्रम प्रारम्भ किये। इस वर्ष बनारस हिन्दू विश्व-विद्यालय की रजन-जयन्ती के अवसर पर शिवरामदास गुप्त-कृत 'देस का दुर्दिन' प्रस्तुत किया गया। मंडली द्वारा सन् १९४४ में भावसं सेवा विद्यालय के महायुताथी और सन् १९४५ में पूजा-मम्मिलनी, बनारस के निमन्त्रण पर शिवरामदास गुप्त-कृत 'आशा' (मूल नाम 'मेरी आशा') नाटक खेला गया।

सन् १९४५ से १९४९ तक की अवधि निष्क्रियता में बीती।<sup>१०२</sup> सन् १९५० में नागरी प्रचारिणी सभा, काशी के आमन्त्रण पर भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की जन्मशती के अवसर पर मंडली ने नाट्य-प्रदर्शन कर प्रदाज्ञापित की। इसके अनन्तर सन् १९५२ तक 'राधा अमरसिंह', 'शालिवाहन', 'मगरमच्छ' और 'कृष्णाब्ज युद्ध' नामक चार नाटक कई बार सफलता के साथ खेले गये। सन् १९५३ में सारस्वत सभी उच्चतर माध्यमिक विद्यालय के लिये 'मगरमच्छ' खेल कर ११७४ रु० उक्त विद्यालय को दिए गये।<sup>१०३</sup> इसी वर्ष नागरी प्रचारिणी सभा की हीरक-जयन्ती मनाई गई। इस अवसर पर मंडली ने नाटक और नृत्य के कार्यक्रम प्रस्तुत किये।

सन् १९५४ में या इसी के आस-पास पृथ्वी पिपेटर्स, बंबई ने मंडली के रंगमंच पर अपने नाटक प्रदर्शित

किये और खेले के अन्त में शोली डाल कर प्रसिद्ध नट एद नाट्याचार्य पृथ्वीराज कपूर ने मंडली के लिए धन एकत्र किया। इसी वर्ष मंडली को संगीत नाटक अकादमी से मान्यता प्राप्त हुई।

इसके अनन्तर राजकुमार-वृत्त दो नाटक खेले गए—‘सहो रास्ता’ (१९५६ ई०) और ‘भट्टारहू तो सत्तावन’ (१९५७ ई०)। ‘सहो रास्ता’ खेल कर बंगाल-पीडितों के सहायताार्थ १३०००० दिए गए। सन् १९५७ में राज-कुमार मंडली के मंत्री निर्वाचित हुए और सन् १९५८ में मंडली की स्वर्ण-जयन्ती बड़ी धूमधाम से मनाई गई। इस वर्ष एक साथ चार एकांकी ‘अंग्रेजी रात का उजला तारा’, ‘रान के राही’, ‘बदन के सिधे’ और ‘गुग्गु’ तथा दसनकुमार सेठ-वृत्त पूर्णांग नाटक ‘लोट्टे की राखी’ खेला गया।

स्वर्ण-जयन्ती के अवसर पर सप्तदिवसीय नाट्य-समारोह मनाया गया, जिसका उद्घाटन बंगाल के तत्कालीन शिक्षा मंत्री हरेन्द्रनाथ चौधरी ने किया था और समापन किया उत्तर प्रदेश के तत्कालीन मुख्य मंत्री डॉ० संपूर्णानन्द ने। समारोह के अध्यक्ष थे राज्य के तत्कालीन शिक्षा मंत्री बाद मे मुख्य मंत्री, पं० कमलापति त्रिपाठी।

इन समारोह में वाराणसी की विभिन्न नाट्य-संस्थाओं ने हिन्दी, संस्कृत, बँगला, गुजराती, मराठी, पञ्जाबी और नेपाली भाषा के बीस पूर्णांग नाटक तथा हिन्दी के इक्कीस ऋचु नाटक (एकांकी आदि) रंगमंच पर प्रस्तुत किये।<sup>11</sup>

नागरी नाटक मंडली एक अर्द्ध-सताब्दी में अधिक से पुरातन और नवीन रंगभूमि के बीच एक कड़ी बनकर हिन्दी रंगमंच की सेवा आज भी निरन्तर कर रही है। मंडली ने इधर कई साप्ताहिक प्रयोग किये हैं। इन प्रयोगों में उल्लेखनीय हैं—राजकुमार-वृत्त ‘गोपी-विरह’ (१९५८ ई०), नीनु मजूमदार-वृत्त ‘चाड़ियानु सपनों’ (१९५८ तथा १९६२ ई०) और सौराष्ट्र की एक मर्मस्पर्शी प्रणय-कोकशा के आधार पर उच्छ्रय राय द्वारा प्रणीत ‘शेणी-विजयानन्द’ (१९६० तथा २७-२८ दिसम्बर, १९६२) नामक तीन गीति-नृत्य-नाट्य।

‘गोपी-विरह’ की कथा सूरदास, नन्ददास, पद्मानर आदि कवियों की रचनाओं से उपयुक्त पदों या छन्दों का चयन करके गूँथी गयी थी। इसमें २६ रागिनियों का प्रयोग हुआ था। पार्श्व संगीत को कम कर अधिकांश पद्य-संबद्ध एक गीत गोपियों द्वारा मंच पर ही प्रस्तुत किये गये थे। हिन्दी-रंगमंच पर यह एक अमिनव प्रयोग था, जिस की मुक्तकठ से प्रशंसा हुई थी।<sup>12</sup>

‘चाड़ियानु सपनों’ मूलतः गुजराती में ही प्रस्तुत किया गया था। इसकी कथा फसल-रक्षक उस दामोद-पुत्र के पर आधारित थी, जो बीस और काली हैंडिया द्वारा तैयार कर लिया जाता है। यह नृत्य-नाट्य भूखोटे लगा कर प्रस्तुत किया गया था। सन् १९६२ में इसे भारत के तत्कालीन प्रधान मंत्री पं० जवाहरलाल नेहरू तथा बर्मा के तत्कालीन प्रधान मंत्री ऊ नू ने भी देखा था, जो पं० मदनमोहन मालवीय जन्मशती समारोह में वाराणसी पधारे थे।

तीमूरा प्रयोग ‘शेणी विजयानन्द’ इन सबसे सर्वोत्तम रहा। इसकी कथा की प्रशंसा प्रसिद्ध साहित्यकार एवं मनीषी रोमै रोल् द्वारा भी की जा चुकी है—‘मैं समझता था, भारतीय साहित्य संस्कृत भाषा में ही है, किन्तु ‘शेणी-विजयानन्द’ को पढ़ कर मुझको लगा है कि साहित्य भारत के कोने-कोने में बिखरा पड़ा है।’<sup>13</sup> मूल गुजराती नाट्य के लेखक हैं—उच्छ्रय राय केसवराय और हिन्दी नाट्य-रूपान्तरकार हैं—डॉ० मानसकर मेहता। इसे देख कर काशी के सभी सामाजिक, जिनमें प्रतिष्ठित नाटककार, कवि और गायक भी थे, द्रवित हो उठे थे। गौर के वन और हिमालय के दस्तुवादी दृश्यबोध (सेट) आधुनिक रंगदीपन-उपकरणों के योग से बड़े ही सघन एवं आनन्दक बन गए थे। अभिनय, गायन और नृत्य भी उच्च नोटि का था। क० रत्ना दत्त ने शेणी और क० बसरी ने विजयानन्द की सफल भूमिकाएँ की थीं। ‘शेणी विजयानन्द’ खेल कर मंडली ने नाट्यमिनिय के क्षेत्र में जो प्रतिमान स्थापित किया, वह अन्य किसी भी भाषा के गीति-नाट्य से टक्कर ले सकता है। इस गीति-नाट्य के प्रदर्शनों में ४१००)६० एकत्र कर

राष्ट्रीय मुरझा कोय में दिये गये । हिन्दी-रंगमंच के इतिहास में मंडली के ये प्रयोग उज्ज्वल भविष्य के सूचक हैं ।

सन् १९५९ में मंडली द्वारा कई नाटक प्रस्तुत किये गये—‘गुंडा’ (२६ जनवरी), ‘उल्का’ ( मू० ले० डॉ० नीहारंजन गुप्त, हिन्दी-रूपान्तरकार विश्वनाथ मुखर्जी), डॉ० भानुचंकर मेहता-कृत ‘तिक्कड़म क्लिनिक’, ‘कफून’ (प्रेमचंद की कहानी का नाट्य-रूपान्तर), राजकुमार-कृत ‘सही रास्ता’ तथा ‘कागज की नाव’ (मिहेल सेवेरियन के ‘स्टाय प्रेस’ का हिन्दी-रूपान्तर) । ‘उल्का’ में बहुखंडीय मंच पर होटल का दृश्य (इमजिना) दिखाया गया था । ‘सही रास्ता’ में प्रतीक रंग-सज्जा का उपयोग किया गया था । इस नाटक की आय से पश्चिमी बंगाल के बाइ-पीडितों के सहायताार्थ १३००)६० दिये गये ।

सन् १९६० में ‘दोषी विजयानन्द’ के अतिरिक्त राजकुमार-कृत ‘विकलांग सभा’ तथा ‘ज्वार-भाटा’, ‘वेडव’ बनारसी-कृत ‘अभिनेता’, विजयकुमार राय-कृत ‘पत्थर का इमान’, तिवारी अरोड़ा-कृत ‘बचाओ’ तथा मुहम्मद इब्राहीम-कृत ‘अक्लमंदी’ नाटक मंचस्थ किये गये ।

सन् १९६१ से १९६४ तक प्रत्येक वर्ष दो-दो नाटक प्रस्तुत किये गये—‘तास का देश’ (१९६१ ई०, रवीन्द्र नाथ ठाकुर-कृत ‘तासो देश’ का हिन्दी अनुवाद), ‘सवत का गवाह’ (१९६१ तथा १९६३ ई०, अगाथा क्रिस्टी-कृत ‘विटनेस फार दि प्रासीक्यूशन’ का डॉ० भानुचंकर मेहता-कृत हिन्दी-रूपान्तर), ‘घाडियानु सपनों’ (१९६२ तथा १९६४ ई०), ‘दोषी विजयानन्द’ (१९६२ ई०), ‘गृह-प्रवेश’ (१९६३ ई०), ‘तीन अन्धे चूहे’ (१९६४ ई०, अगाथा क्रिस्टी के ‘माउमट्र’ का डॉ० भानु द्वारा हिन्दी-रूपान्तर) ।

सन् १९६५ में हिन्दी रंगमंच शतवर्षिकी के आचार पर ६ अप्रैल को भानुचंकर मेहता के निर्देशन में भारतीय-‘सत्य हरिश्चन्द्र’ को सक्षिप्त रूप में प्रस्तुत किया गया । इसमें ध्वनि-विस्तारक यंत्र तथा विद्युत्-प्रकाश का प्रयोग न कर इन्ने सौ वर्ष प्राचीन नाट्य-शैली में गैस के प्रकाश में परदे पर प्रस्तुत किया गया था । इस अवसर पर भारत सरकार के गृह मंत्री यशवंतराव चव्हाण, रंग-अभिनेता पृथ्वीराज कपूर तथा अमृतलाल नागर आदि विशेष अतिथि के रूप में उपस्थित थे ।

इसी वर्ष ७ दिसम्बर से १३ दिसम्बर तक मंडली ने अपनी हीरक जयंती और रंगमंच शताब्दी समारोह बड़ी धूम-धाम से मनाया । इसी अवसर पर ७ दिसम्बर को श्री मुरारीलाल मेहता स्मारक प्रेक्षागृह का, रंगपूजा तथा पूर्व-रंग के उद्घाटन, पवितराज राजेश्वर शास्त्री ब्रिक्कि ने उद्घाटन किया । रात्रि को भानु-कृत ‘मध्यम व्यययोग’ तथा ‘वृत्त घटोत्कच’ नाटक हरिनान प्रदायिनी द्वारा प्रस्तुत किये गये । संस्कृत नाटकों का उद्घाटन सामान्य कोटि का था । मंडली ने ८ दिसम्बर को प्रसाद-‘ध्रुवस्वामिनी’, १० दिसम्बर को भगवतीचरण वर्मा-कृत ‘दो कलाकार’ तथा कृष्णचन्द्र-कृत ‘दरवाजे खोल दो’ तथा १२ दिसम्बर को मोतीलाल कपूर-कृत ‘निरावरण’ (या नगे ?) तथा अराबेल-कृत ‘लडाई के मैदान में पिकनिक’ (हिन्दी) नाटक मंचस्थ किये । ९, ११ तथा १३ दिसम्बर को क्रमशः नाट्य परिषद् ने आनंदेव अग्निहोत्री-कृत ‘टीपू सुल्तान’, अजय मिश्र संघ ने ‘डार्कलूम’ (बंगला नाटक) तथा शारदा कला परिषद् ने वसंत कानेटकर-कृत ‘डाई अक्षर प्रेम का’ (हिन्दी) अभिमंचित किया ।

‘ध्रुवस्वामिनी’ का निर्देशन भानुचंकर मेहता ने किया, किन्तु कलाकार अपने अभिनय तथा कार्य-व्यापार द्वारा प्रसाद के नाटक का प्रत्यक्षीकरण न करा सके । ‘दो कलाकार’ तथा ‘दरवाजे खोल दो’ (दोनों एकांकी) प्रस्तुति की दृष्टि से सामान्य स्तर के रहे । ‘लडाई के मैदान में पिकनिक’ एक असंगत नाटक है, जिसमें युद्ध के विरुद्ध मानवीय संवेदनाओं की ज्वार और मुखरित किया गया है । कुँवर जी अग्रवाल के अनुसार ‘शक्ति या प्रस्तुति के कच्चेपन से मुक्त न होने पर भी यह नाटक पूरे समारोह का विशिष्ट आकर्षण था ।” ‘निरावरण’ के कथ्य में प्रौढ़ता का अभाव था और उसका उपस्थापन-पक्ष भी दुर्बल रहा ।

‘टीपू सुल्तान’ एक सामान्य ऐतिहासिक नाटक है, जिसका प्रस्तुतीकरण पारसी शैली पर किया गया था ।

‘डाई आखर प्रेम का’ समारोह का सर्वाधिक सफल हास्य-नाटक था, जिसने सामाजिको को उन्मुक्त भाव से हँसाया।

आधुनिक रंग-क्षिप्त की दृष्टि से मडली ने काफी प्रगति की है। रंगदीपन के लिए अब आधुनिक विद्युत्-उपकरणों के उपयोग से उसकी रंग-सज्जा और पात्रों की वेष-भूषा निखर आती है। नाटको में परदों की जगह त्रिभुजों या सङ्कृति या दृश्यबन्धों का उपयोग किया जाता है। रंग-सज्जा में निष्णात सरयूबर्फ वाले का बल्ब-निर्देशन इन दृश्यबन्धों में चार चांद लगा देता है।<sup>134</sup> मडली की यह उल्लेखनीय उपलब्धि है। मडली की उपलब्धियों से प्रभावित होकर उत्तर प्रदेश की सरकार ने उसे अनुदान भी देना प्रारम्भ कर दिया है।

**हिन्दी नाट्य परिषद्**— नागरी नाटक मडली को हरिदास माणिक, आनन्द प्रसाद कपूर, शिवरामदास गुप्त, डॉ० भानु मेहता और राजकुमार जैसे कई नाटककारों का सक्रिय सहयोग प्राप्त रहा है, तो कलकत्ते की हिन्दी नाट्य-परिषद् को केवल प० भाषव शुक्ल जैसे कट्टर राष्ट्रवादी एवं क्रान्तिकारी कवि एवं नाटककार का ही योगदान उल्लेख्य था। शुक्ल जी कुमल नट और नाट्याचार्य भी थे। परिषद् द्वारा जितने भी नाटक खेले जाते थे, उनका निर्देशन वे स्वयं करते थे और प्रायः नायक की भूमिकाएँ भी वे ही करते थे।<sup>135</sup>

सन् १९३८-३९ में नाट्य-निर्देशन का भार परिषद् के समापति देवदत्त मिश्र के ऊपर आया। उनके निर्देशन में हरिश्चन्द्र ‘प्रेमी’ के ‘शिवा माधवा’ का ‘स्वराज्य-साधना’ के नाम से अभिनय किया गया।<sup>136</sup> यह नाटक भी परिषद् की राष्ट्रीय भावना के अनुकूल था।

सन् १९३९-४० में नट एवं नाट्याचार्य ललितकुमार सिंह ‘नटवर’ परिषद् के निर्देशक चुने गये। राष्ट्रीयता से पूर्ण पौराणिक-ऐतिहासिक नाटकों के साथ सामाजिक नाटक भी खेले जाने लगे थे। इन सामाजिक नाटकों का उद्देश्य भी समाज-सुधार के द्वारा राष्ट्रीय शक्ति एवं चेतना को सुदृढ़ करना होता था। ‘नटवर’ जी के निर्देशन में गोविन्द बल्लभ पंत-कृत ‘अगूर की बेटी’ (१९४० ई०), हरिश्चन्द्र ‘प्रेमी’-कृत सामाजिक नाटक ‘छाया’ (१९४१ ई०) और ‘राजस्थान-गौरव’ (१९४४ ई०, मूल नाम ‘आहुति’), अनुरूपा देवी के बंगला उपन्यास ‘महामिना’ के बंगला नाट्य-रूपान्तर का हिन्दी अनुवाद ‘पुनर्मिलन’ (१७ अगस्त, १९४३) आदि दस-बारह नाटक मंचस्थ हुए।<sup>137</sup> ‘राजस्थान गौरव’ में देवदत्त मिश्र ने रणधर्मौर के महाराज हर्म्यरीसिंह, रविराज कपूर ने बड़े राजकुमार जयसिंह, ‘नटवर’ जी ने दिल्ली के बादशाह अलाउद्दीन, हरिश्चंकर शर्मा ने सेनापति भीरू यहिया, जगदीश प्रसाद बापम ने महाराजनी देवल, मोहनराज बापम ने दुर्गेश-कन्या चपला और राजेन्द्र मोहन शरोडा ने राजकुमारी की भूमिकाएँ की। प्रायः पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ किया करते थे, जो मराठी के बाल-गंधर्व और गुजराती के जयशंकर ‘मुन्दरी’ की तुलना में किसी भी प्रकार हीन नहीं होती थी। पुरुषों की स्त्री-भूमिकाएँ ही नहीं, पुरुष-भूमिकाएँ भी उच्च-स्तर की होती थी। मणिल बबन का था और नरस-निर्देशक थे—जमुनाप्रसाद पाठेय।

‘पुनर्मिलन’ की देखकर अमेरिका के युद्ध-सूचना कार्यालय के निर्देशक राबर्ट रैंड ने कहा था कि भारतीय नाटक श्रेष्ठता के उच्च स्तर पर पहुँच चुका है और उन्हें भाषा को छोड़ कर अमेरिका में और यहाँ देखे नाटकों में कोई अन्तर नहीं दिखायी पड़ता। स्त्री-भूमिकाओं में पुरुषों का अभिनय बहुत पूर्ण था और यह उनके लिए और अमेरिका के लिए भी एक नयी चीज़ थी<sup>138</sup>। डॉ० पेट्टाभिरमैया भी इस नाटक को देखकर बहुत प्रभावित हुए थे।<sup>139</sup>

७ अगस्त, १९४३ को नाट्य-परिषद् की आत्मा और मूल-चेतना प० भाषव शुक्ल का रॉची में निधन हो गया।<sup>140</sup> उनकी मृत्यु के बाद मालवन्ध शर्मा परिषद् के समापति और देवदत्त मिश्र उसके एक उपसमापति चुने गये। मिश्र जी ने परिषद् के कई नाटकों का निर्देशन कुशलता के साथ किया और उनमें स्वयं नायक का अभिनय भी किया। सन् १९४८ में कानपुर से दैनिक ‘विश्वमित्र’ का प्रकाशन प्रारम्भ होने पर मिश्र जी कानपुर चले आये और कुछ काल के लिए परिषद् का काम पुनः उभ्य हो गया।<sup>141</sup>

सन् १९५४ में परिषद् पुनः सक्रिय हुई और प्रधान मंत्री की चीन-यात्रा के उपरान्त उनके भारत लौटने के अवसर पर द्विजन्द्र-चन्द्रगुप्त के हिन्दी अनुवाद का 'चाणक्य' के नाम से रंगमहल में २ नवम्बर, १९५४ को रात को ७।। बजे से प्रदर्शन किया गया। निर्देशन के साथ 'नटवर' जी ने चाणक्य की, तुलसीलाल श्रेष्ठ ने चन्द्रगुप्त, हरिकृष्ण शुक्ल ने सिकन्दर, बड़ीप्रसाद त्रिवेदी 'वादल' ने सेल्युकस, सुधी छन्दा देवी ने हेलेन और गीताश्री ने छाया की भूमिकाएँ की। सम्भवतः यह पहला अवसर था, जब स्त्रियों ने परिषद् के नाटक में स्त्री-भूमिकाएँ की। सन् १९५६ में युगलनारायण वाजपेयी के निर्देशन में हरिकृष्ण 'प्रेमी' का 'आहुति' और प्रेमचन्द्र के उपन्यास 'गदन' का छेदीलाल गुप्त-कृत नाट्य-रूपान्तर सफलता के साथ खेले गए।<sup>११६</sup>

इस युग में परिषद् के नाटक प्रायः रंगमहल, मिनर्वा आदि रंगालयों में अभिनीत हुए।

आज-कल यह संस्था पुनः निष्क्रिय है। दीर्घावधि तक रंगमंच के माध्यम से राष्ट्रीय चेतना और स्वातन्त्र्य-प्रेम की लहर को अपने माथे से चलने वाले माधव शुक्ल जैसे गतिशील व्यक्तित्व के आश्रय का असामयिक उच्छेद और उनकी-सी क्षमता वाले कर्मठ व्यक्तियों के कलकत्ते से चले जाने के कारण हिन्दी नाट्य-परिषद् जैसी तेजस्वी एवं सक्रिय नाट्य-संस्था का अन्त्यभोग हो जाना स्वाभाविक है, किन्तु सन्तोष का विषय है कि उनका पदानुसरण कर कलकत्ते में आज अनेक नाट्य-संस्थाएँ हिन्दी रंगमंच की अवाध गति से सेवा कर रही हैं।

(दो) अखिल भारतीय स्तर की नाट्य-संस्थाएँ

भारतीय जननाट्य संघ - आधुनिक युग की प्रवृत्ति विज्ञान और सम्यता के विश्वास के साथ आत्मविस्तार की रही है, अतः इस युग की नाट्य-चेतना कुछ नगरो में ही केन्द्रित बनी रह कर नहीं रह सकती थी। दूसरे, भारत जैसे विशाल देश में, जहाँ प्रांतीयता और भाषाओं के घरोघो को तोड़ कर नवीन दिवारों, नवीन चेतना और नवीन वैज्ञानिक उपलब्धियों को पहुँचाना आवश्यक था, इस चेतना की बंदिनी बना कर रखना सम्भव भी न था। अतः उसे उन्मुक्त कर मुक्त वातावरण में इस नाट्य-चेतना का पारस्परिक संपर्क, आदान-प्रदान, समन्वय एवं संग्रयन अनिवार्य हो गया। इसी नवचेतना का परिणाम था - सन् १९४३ में अखिल भारतीय स्तर पर भारतीय जननाट्य संघ (इडियन पीपुल्स थियेटर असोसिएशन) की स्थापना। इसके प्रथम अध्यक्ष थे-प्रख्यात श्रमिक-नेता एन० एम० जोशी और मन्त्राणी सुथ्री अनिल डि सिलवा।<sup>११७</sup>

भारतीय जननाट्य संघ के जन्म के पूर्व ही उसके आगमन की पृष्ठभूमि तैयार हो चुकी थी। यह पृष्ठभूमि एक साथ विश्वयुद्ध और राजनैतिक विचारों के सघर्ष, राष्ट्रीय क्रान्ति और उसके प्रतिकार और प्रतिघोष के लिए दमन, अत्याचार और मानव-कृत अन्धकार, निम्न और मध्य वर्ग के उत्पीड़न एवं नैतिक पतन, ध्वंस और क्षतिवत् के द्वन्द्व से निर्मित है, जिसमें विकल मानवता व्यक्ति नहीं, समष्टि-अभिव्यक्ति की, प्रकाश की राह जोह रही थी। द्वितीय विश्वयुद्ध की लपटें फंकी और जर्मनी का मित्र बन कर जापान भारत की पूर्वी सीमाओं पर आ लड़ा हुआ। भारत के साम्यवादी दल ने इस के मित्रराष्ट्रों की ओर होने से इस युद्ध को 'जनयुद्ध' घोषित कर दिया। फलतः युद्ध-विरोधी भावना लेकर, जिसमें हिटलर, मुसोलिनी और जापानी अधिनायकवाद के विरुद्ध रोष भरा था, इस दल के कलाकारों ने रंगमंच में युद्ध-विरोधी नाट्य-प्रदर्शन प्रारम्भ कर दिये, कई अगह विरोधपर बन्दई में। दूसरी ओर इस दल के विचारों से असहमत होकर देश की राष्ट्रीय महासभा कांग्रेस में सामान्यतः युद्ध-प्रवृत्तियों और युद्ध-प्रयासों के विरोध में, आत्म-मुक्ति, राष्ट्र-मुक्ति की भावना लेकर तत्कालीन विदेशी शासकों के विरुद्ध एक स्वर से गारा दिया - 'अंग्रेजों, भारत छोड़ो' और इस स्वर को गुंजित रखने के लिए राष्ट्रपिता महात्मा गाँधी ने एक मंत्र दिया - 'करो या मरो'। यह मंत्र प्रत्येक देशवासी के लिए था - हिन्दू, मुसलमान, सिक्ख, ईसाई या पारसी कोई भी हो वह। वर्मा और इम्फाल में नेता जी सुभाष चन्द्र बोस ने आजाद हिन्द फौज लेकर भारत की स्वतन्त्रता का, स्वतन्त्र अस्थायी भारत सरकार का ध्वज गाड़ दिया। तत्कालीन विदेशी सरकार पराजय के बाद पराजय साकार

विचलित हो उठी और उमने दमनचक्र तेज कर दिया, बुद्धि और शक्ति के असफल होने पर उसने छल का, कूट-नीति का सहारा लिया, जिसका अनिवार्य परिणाम था—बंगाल की सुहराबदी सरकार के विरुद्ध मुस्लिम लीग की 'सीधी कार्यवाही' और मानव-कृत सर्वथाही अकाल । युद्ध, दये और अकाल, इन तीनों ने बंगाल की, उसके निम्न और मध्यम वर्ग की प्रजा की कमर तोड़ दी । लाखों व्यक्तियों ने अन्न के मुट्ठी भर दानों के लिए तरस कर दम तोड़ दिये, कलकत्ते के राजमार्ग और फूटपाथ उनके शवों से भर उठे और बंगाल की नारी की इज्जत कीड़ियों मोल विक गई । जितने मरे, उनसे अधिक की नैतिक मृत्यु हो गयी ।<sup>111</sup>

सन् १९४२ में ही दुष्काल की छाया दिखाई पड़ने लगी । बंगाल के दुःख-दर्द, आशा-निराशा, मय और विद्रोहों को बाणी देने के लिये कलकत्ते में बंगाल कल्चरल स्क्वाड की स्थापना हुई और यह स्क्वाड बंगाल की कलकत्ता पुराण देग के कोने-कोने तक पहुँचाने के लिये, अपने दस-बारह कलाकारों के छोटे से दल को लेकर भारत-भ्रमण के लिये निकल पड़ा । इस दल के नेता थे—गायक-कवि विनय राय, रत्न एव स्वप्नद्रष्टा, भाभी से सघर्ष के लिये सज्ज । इस दल में स्त्रियों के साथ आज के फिस्ती कलाकार प्रेम धवन भी थे । सन् १९४२ के प्रारम्भ में यह दल आगरे पहुँचा और अपना रणरंग कार्यक्रम प्रस्तुत किया, जिसमें जन-मर्षण और बंगाल के मुल-मुल और हाहाकार का चित्रण था । आगरे में कवि विनय राय के स्वरों में बंगाल का यह हाहाकार गूँज उठा—'मुनो हिन्द के रहने वालो, मुनो बँगला के खवरिया ना, कि बँगला देस में मचा है हाहाकार ।' इससे यहाँ के कलाकारों को प्रेरणा प्राप्त हुई । राजेन्द्र रघुवंशी और विद्यान लप्ता के नेतृत्व में उनकी एक संस्था बनी—आगरा नल्चरल स्क्वाड । १ मई, १९४२ को इस संस्था का उद्घाटन राजेन्द्रसिंह रघुवंशी-कृत एकांकी 'आश का सबाल' के प्रदर्शन से हुआ । यह नाटक बेकर पार्क (अब मुभाय पार्क) में खुले मंच पर बिना किसी परदे के किया गया । यह निम्न मध्य वर्ग और श्रमिकों की समस्याओं से संबंधित था ।<sup>112</sup> नये नाटक, नये डग की अभिनय-पद्धति और मंच, सब कुछ नया ।

अलीगढ़ में इसी वर्ष अखिल भारतीय किसान सम्मेलन के अवसर पर आगरे के स्क्वाड द्वारा रघुवंशी-कृत नृत्य-नाटिका 'लोहे की दीवार' प्रस्तुत की गयी, जिसमें स्त्रियों ने ही स्त्रियों की भूमिकाएँ कीं, जिनमें प्रमुख थी—श्रीमती रेखा जैन ('नटरंग'-संपादक नेमिचन्द्र जैन की पत्नी), श्रीमती आशा अग्रवाल (भारत भूषण अग्रवाल की पत्नी) आदि । पुरुष-भूमिकाओं में प्रमुख थी—अंग्रेज (वीरपाल), नदाव (विशाल लप्ता, आगरा के प्रसिद्ध सितार-वादक अजय लप्ता के बच्चा), राजा (कामता प्रभाव) तथा जनता (राजेन्द्र रघुवंशी) । नाटिका का कथ्य था—साम्राज्यादिक फूट, जमींदारों के द्वारा अंग्रेजों की चाटुकारिता तथा स्वयं अंग्रेजों के विरुद्ध सघर्ष के लिये जनता का एक होकर मोर्चा । इस नाटिका के लगभग ५० प्रदर्शन हुए । नृत्य-निर्देशन ए० सी० दास्य ने किया ।<sup>113</sup> सन् १९-४२ तथा १९४३ में आगरा स्क्वाड ने बंगाल के दुःख-पीड़ितों के सहायताार्थ आगरा तथा पास के नगरों में अनेक नाट्य-प्रदर्शन किये ।

उक्त सोहेय एव सामाजिक - राष्ट्रीय नाटकों के अतिरिक्त कुछ नृत्य-नाटिकाएँ भी प्रस्तुत की गयीं, जिनके कथानक पुराण और इतिहास के आधारों पर आधारित थे । इनमें प्रमुख हैं—'गोवर्धन लीला', 'इच्छार्जुन-युद्ध', 'मिर्दाप' आदि । 'गोवर्धन लीला' में इंद्र को आधुनिक सदर्मी में साम्राज्यवादी शोषक के रूप में चित्रित किया गया था । इसमें डी० डी० जोशी ने कथक शैली में इंद्र की तथा नर्तन डी० के० राय ने उसी शैली में कृष्ण की भूमिका की ।

विनय राय का दल दिल्ली आदि नगरों में होता हुआ सन् १९४३ में लाहौर पहुँचा ।<sup>114</sup> 'भूला है बंगाल' और 'बंगाल के विजयद्वे ना', इन दो दर्द-भरे गीतों को सुनकर लाहौर के सामाजिकों की आँखों से आँसू छटक पड़े थे । बिना किसी रंग-सज्जा अथवा रंगोपकरण के प्रदर्शन अत्यंत सफल रहा । बाई० एम० सी० ए० हाल खचाखच भरा रहता था । केवल पंजाब से इस दल को एक लाख रुपये मिले ।<sup>115</sup> संभवतः यह दल बाद में कई

भी गया ।

इसी प्रकार के अनेक नाट्य-दल अपने नाटक, नृत्य, संगीत आदि के कार्यक्रम लेकर निकल पड़े और देश के निम्न-निम्न भागों में जाकर बंगाल के अकाल के प्रति लोक-चेतना जागृत की । इन प्रदर्शनों के लिये चित्र-फ्रेम वाले रंगमंच की आवश्यकता नहीं होती थी । ये प्रायः खुले मंच पर किये जाते और इन प्रकार मामात्रिकों और रंगमंच के बीच की दीवार भी टूट गयी ।

बर्दई, जलकता, उत्तर प्रदेश, पंजाब आदि अन्य प्रदेशों के सनी सामूहिक दल सन् १९४३ में एकाकार हो गये और नारदीय जन नाट्य संघ का केन्द्रीय समूह उन दल-समूहों में शामिल हो गया । प्रायः प्रदेश-प्रदेश में सच को साक्षात् मूल मनी । प्रदेश और भाषाओं की दीवारें टूट गईं और एक बार मनुष्य-प्रदेशों के कलाकारों ने रंगमंच के माध्यम से, भारत की सन्तुर्न आत्मा के, आन्तरिक एवं राजनयिक एकता के दर्शन किये । संघ के केन्द्रीय सच दल ( नेटवर्क सच दल ) ने देश के प्रायः सभी प्रमुख नगरों में घूम कर 'भारत की आत्मा' और 'अमर भारत' ( १९४५ ई० ) तथा अन्य नृत्य-नाट्यों के प्रदर्शनों द्वारा देश की इसी सन्तुर्न आत्मा और एकता के दर्शन सामाजिकों को कराये । 'अमर भारत' में भारत के दस दो सत्य बतों का इतिहास देकर ब्रिटिश नीति का भण्डाई किया गया है । ' यह नेहरू की पुस्तक 'डिम्करी आर डडिग' पर आधारित था । इन नृत्य-नाट्यों के निर्देशक थे प्रसिद्ध नर्तक उदयमकर के महर्षी शान्तिवर्धन और संगीत विज्ञा उदयमकर (अब स्वर्गीय) के भाई और प्रसिद्ध मित्रा-आइर रविमकर ने । इन नृत्य-नाट्यों के निम्न में भारतीय एवं लोक-गीतों तथा देशों का आधार लिया गया था । सन् १९४६ में नौडोना-विद्रोह के आधार पर आधारित 'जब भारत' नृत्य-नाट्य का प्रदर्शन किया, किन्तु तत्काल बर्दई सरकार द्वारा प्रतिबन्ध लगा दिया गया । इन नृत्य-नाट्यों ने प्रायः छ-मास युवतियों तथा सन-मन्त्र युवक नर्तक द्वारा करने से, जो अपने को 'कूड़ेहर' मानकर कला के माध्यम से देश के पुनर्जागरण के दम में रत रहा करते थे । युवतियों को अनेक मन्त्रा दसों की, कथानुसंगीत और चरित्रगत हुआ करती थी, जो दिन-रात व्यक्त श्रम कर परिवार बनाने और उन्हें रंगे, पुनर्जागरण करने आदि में लगी रहती थीं और कन्यों में शाइ, लगाने या खाना परोाने में भी संकोच नहीं करती थी ।" यथा का नृत्य-नाट्य विभाग अनेकों में था, जो रविमकर और शान्तिवर्धन के निर्देशन में काम किया करता था । संघ का नाटक विभाग मैड्रैस्ट रोड पर था, जहाँ बलदाय साहनी नाटकों का निर्देशन किया करते थे ।"

सन् १९४४ में भारतीय जननाट्य संघ की बंगाल शाखा ने विजय भट्टाचार्य के 'जवानबंदी' और 'जवान' खेल कर एक नवीन युग का सूत्रात किया । बलु-विषय और रंग-सिद्ध, दोनों ही दृष्टि से 'जवानबंदी' में एक कृषक की स्वयं ने जलकते के फुटपाथ था सेन में पदमन साकर मनु प्रदर्शन की गयी है, जो 'जवान' में कृषक-जीवन की वेदना-अकाल, महामारी और पेट की मार, सबसे विद्रो, अवहान कृषकों की प्रतिरोध भावना का सुन्दर चित्रण हुआ है । 'जवान' के बलुवादी अभिनय ने संमु मित्र और विजय भट्टाचार्य के कृष्ण निर्देशन में तत्कालीन बंगाल रंगमंच पर एक नया क्रीडमान स्थापित किया । आधुनायिक संघ भी मनुष्य होकर रह गया ।" इसके प्रदर्शन में विविध फीटों अथवा बलुवादी तरकरणों का प्रयोग न कर मंच पर नानान्य टाट के परों और स्पल-सूचक कुट्ट प्रतीकों का प्रयोग किया गया था ।" किन्तु इन नाटक की बलु का महत्व सबसे रंगमंच से नहीं भविष्य है ।"

'जवानबंदी' के हिन्दी-रूपांतर 'अमर अमिताभा' का अभिनय बर्दई के दल ने प्रस्तुत कर बंगाल के अकाल-पीड़ितों के लिये धन-संग्रह किया । इनके अनन्तर इसे अहमदाबाद, मध्य प्रदेश और उत्तर प्रदेश के दलों द्वारा भी प्रस्तुत किया गया । इन प्रकार देश के एक कोने से उठा हुआ स्वर प्रतिध्वनित होकर दूसरे कोने तक पहुँच गया । बंगाल का अकाल एक राष्ट्रीय समस्या बन गया, जिसे सारे देश ने निज कर दूर करने की चेष्टा की, किन्तु एक



सीमा के भीतर ही।

सन् १९४६ में उपेन्द्रनाथ 'अशक' के निर्देशन में उनका 'तूफान' से पहले' मंचित किया गया, जो सज्जाद ज़हीर (बन्ने भाई) के प्रखर अनुरोध पर देश में घटित सांप्रदायिक वैभ्रतस्य और दंगों के विरुद्ध लिखा गया था। 'अशक' नित्य इस कार्य के लिये मलाइ से चल कर बीस मील दूर सैंडहस्ट रोड जाया करते थे और नये कलाकारों को (जो प्रायः गुजराती या मराठी थे) पूर्वाभ्यास कराया करते थे। दो माह के श्रम के अनन्तर 'अशक' अस्वस्थ होकर राजयधमा के रोगी बन गये।<sup>108</sup> अंतिम रूप से नाटक होने पर सघ के प्रमुख कलाकारों ने ही उसमें भाग लिया और वह अत्यन्त सफल रहा, परन्तु बम्बई सरकार ने उस पर यह कह कर प्रतिबन्ध लगा दिया कि इससे सांप्रदायिक कटुता बड़ेगी।<sup>109</sup>

सन् १९४७ में स्वाजा अहमद अब्बास-कृत 'मैं कौन हूँ' मंचस्थ हुआ, जो बंगला के 'नवान्न' की भाँति विषय और रणशिल्प की दृष्टि से एक नया प्रयोग था। इसमें भारत-विभाजन की पुच्छभूमि में एक शरणार्थी के आंतरिक सघर्ष का मार्मिक और तत्त्व-बोधक चित्रण किया गया है। इसमें विभिन्न स्थलों की सूचना के लिये मंच पर सामान्य-से प्रतीक परिवर्तन कर दिये जाते थे।<sup>110</sup> यह नाटक कई बार प्रदर्शित किया गया।

सन् १९४८ में बम्बई में दो नाटक खेले गये—राजेन्द्रसिंह वेदी-कृत 'नकले मकानी' और बाद में 'जादू की कुर्सी'।<sup>111</sup> 'नकले मकानी' बम्बई की चाली में र्थमिकों के बीच खेला गया। इसमें जोहरा सहगल तथा हबीब तनवीर ने क्रमशः नायिका और नायक का काम किया था। इसके बाद मुन्दर बाई हाल में इसके निवमित प्रदर्शन हुए। 'जादू की कुर्सी' एक व्यय्य नाटक है, जो मोहन सहगल के निर्देशन में खेला गया। इसमें कुर्सीधारी सत्ताधीशों पर व्यय्य किया गया था। इस नाटक की कोई विधिवत् पाष्पुलिपि न होकर एक कामचलाऊ ढाँचा तैयार कर लिया गया था। बलराज साहनी ने इसमें सूत्रधार और हबीब तनवीर ने जब की भूमिकाएँ की थीं। इसमें दीना गाँधी ने भी काम किया था। यह बम्बई और उसके आस-पास के क्षेत्रों के अतिरिक्त इलाहाबाद, जबलपुर आदि नगरों में भी प्रदर्शित हुआ था। इलाहाबाद में इसके प्रदर्शन के अनन्तर सम्पूर्ण उत्तर प्रदेश में उसके अभिमान पर रोक लगा दी गयी।<sup>112</sup>

सन् १९४९ में प्रेमचन्द की कहानी 'दशरज के खिलाड़ी' के आधार पर हबीब तनवीर-कृत 'दशरज के मोहरे' नाट्य-रूपांतर डेला गया। यह त्रिअंकी था।<sup>113</sup> इसके अनन्तर तेलगाना-सघर्ष की पुच्छभूमि पर विश्वामित्र 'आदिल'-कृत 'दखन की रात' नामक प्रचारात्मक नाटक बम्बई में मंचस्थ हुआ। इसके बुद्ध नायक बने थे तनवीर और निर्देशक थे—बलराज साहनी।<sup>114</sup> 'दखन की रात' कई रात्रियों तक चला।

इन नाटकों में 'दशरज के मोहरे' की भाषा उर्दू थी, किन्तु दोष तीनों नाटकों की भाषा सरल, बोलचाल की हिन्दी।

सन् १९४७ में देश के स्वतन्त्र हो जाने पर देश की समस्याएँ बदली और था० ज० ना० सघ का स्वर भी बदला और उसने एक ओर भारत-विभाजन से उत्पन्न राष्ट्रीय समस्याओं—हिन्दू-मुस्लिम दंगों की असामाजिकता एवं सन्नीतता और शरणार्थियों के पुनर्रसस्थापन की समस्या आदि की ओर अपना ध्यान केन्द्रित किया, तो दूसरी ओर ब्रिटिश रीति-नीति और उसकी जगह प्रतिष्ठित राष्ट्रीय सरकार की असफलताओं पर तीखे व्यय्य भी कसे गये। इस बदले हुए स्वर के साथ अहमदाबाद में अखिल भारतीय सम्मेलन का आयोजन गुजराती के प्रसिद्ध नाटककार यशवत ठाकर के सत्रिय प्रयास से हुआ। इस सम्मेलन में सघ एक राष्ट्रीय रंगमंच के रूप में सामने आया। भीष्म साहनी-कृत 'भूत गाँधी' बलराज साहनी के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया, जो सर्वश्रेष्ठ घोषित किया गया।<sup>115</sup> इसी पर बाद में बलराज साहनी ने 'लाल बत्ती' नामक फिल्म बनाई थी। इसके कुछ पूर्व सन् १९४६ में स्वाजा अहमद अब्बास के निर्देशन में १९४३ के बंगाल-अकाल की पुच्छभूमि पर 'घरती के लाल' फिल्म बन चुकी-



ऊपर : इप्पा के सक्रिय रणकर्मी एवं निर्देशक बलराज साहनी तथा नीचे : आगरा जन नाट्य संघ, आगरा द्वारा मंचस्थ साहबसिंह मेहरा-कृत 'बोपाल' का एक दृश्य . (बाएँ से दाएँ) रघुनाथ सहाय, मदन सूदन, बाबूलाल तथा अन्य

(राजेंद्र रघुवर्गी, आगरा के सौजन्य से)



थी, जिसमें मुख्य भूमिकाएँ तृप्ति भादुरी (अब शंभु मित्र की पत्नी), अनवर मित्रा, बलराम साहनी और उनकी स्वर्गीया पत्नी दमयंती साहनी ने की थी। यह पहला भारतीय चित्र था, जिसे रूस और साम्यवादी देशों में दिखाया गया था।<sup>११८</sup>

‘भूत ग्राही’ में हिन्दू-मुसलमानों के सांप्रदायिक दलों में असाभाजिक तत्त्वों की गह्रित भूमिका-गहन-संग्रह और क्रिय तथा अंद्रेजो की कटनीति तथा देश के सर्वनाश की योजना का संहाकोड़ किया गया था।

सम्मेलन में बंबई और गुजरात के अतिरिक्त बंगाल, बिहार, उत्तर प्रदेश, राजस्थान के नाट्यदलों ने भाग लिया और कलाकृतियों का परस्पर आदान-प्रदान कर एक भाषा के नाटक या गीत को सारे भारत में प्रसारित करने में महत्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह किया। बंगला के ‘नीधिर महल’ (‘गोर्की-‘लौअर-डेप्लस’ का रूपांतर) को सन् १९५६ में हिन्दी में ‘नीचा नगर’ के नाम में बंबई में खेला गया।<sup>११९</sup> अनुवादक थे गोविन्द मान्हा।

इसके अनन्तर अखिल भारतीय स्तर के सम्मेलन प्रयाग, लखनऊ, बंबई, दिल्ली आदि कई नगरों में हुए। बंबई के मातर्वे सम्मेलन (१९५३ ई०) में पहली बार मांगी का एक स्मृतिचित्र संयार कर यह निरचय किया गया कि नाट्य-कला के विकास के मांग में आने वाली नयी भाषाओं के विरुद्ध संघर्ष किया जाय।<sup>१२०</sup> दिल्ली में सच का आठवाँ अधिवेशन २३ दिसम्बर, १९५७ से १ जनवरी, १९५८ तक रामलीला मैदान में हुआ, जहाँ बृहत् रंगमंच और विद्याल पढाक का निर्माण किया गया, जिसमें ६००० सामाजिकी के बैठने की व्यवस्था की गयी थी। बाहुर से आये एक सहस्र अतिथि कलाकारों के रहने के लिये लगाये गये सिबिरो की एक नयी नगरी ही बस गई, जिसका नाम रखा गया-‘नटराज नगरी’। २३ दिसम्बर, १९५७ को इस सम्मेलन का उद्घाटन उपराष्ट्रपति डॉ० राधा-कृष्णन् ने किया और राष्ट्रपति डॉ० राजेन्द्र प्रसाद ने एक सन्देश भेज कर सफलता के लिये शुभकामनाएँ प्रकट की थी।<sup>१२१</sup> डॉ० राधाकृष्णन् ने अपने उद्घाटन-भाषण में कहा कि कलाकार या कला वह है, जो सभी असंपुक्त दलों को एक में मिला दे और राष्ट्रीय एकता को बढ़ावा दे।

सच द्वारा ‘पुगो से रंगमंच की यात्रा’ नामक एक प्रवर्धनी का भी आयोजन किया गया था, जिसका उद्घाटन राजकुमारी अमृत कीर ने किया था।

इस अवसर पर अन्य भाषाओं की कृतियों के साथ हिन्दी तथा प्रस्तुत अध्ययन की सभी भाषाओं में कई सुन्दर नाटक खेले गये। हिन्दी में बिहार ग्रुप द्वारा अमिनीत ‘पीर अली’ और आगरा इल-द्वारा प्रस्तुत एकांकी ‘प्लानिंग’<sup>१२२</sup> सुन्दर प्रयास थे। ‘पीर अली’ में सन् १९५७ की क्रांति और उस काल के राजनैतिक, सामाजिक एवं सांस्कृतिक जीवन का निचण है, जबकि ‘प्लानिंग’ में अकिल पोजर के प्रतीक राय साहब के माध्यम से सरकार की कागुजी योजनाओं पर करारा व्यय किया गया है। इसके अतिरिक्त स्वतन्त्रता-पूर्व के जागीरदारी-जीवन पर आधारीत अभाभाज सादे-कृण ‘इनामदार’ का हिन्दी-रूपांतर बंबई ग्रुप ने प्रस्तुत किया था।<sup>१२३</sup>

इसके अतिरिक्त बंगला में दीनबधु मित्र-कृत ‘नीलदर्शन’ और लोकनाट्य ‘राहु-भुक्त’ (यात्रा संजी), गराओ में ‘ज्वाला’ तथा गुजराती में चन्द्रबदन मेहता का ‘शासन रात’ उल्लेखनीय नाट्य-प्रदर्शन थे।<sup>१२४</sup> बंगला ग्रुप द्वारा प्रस्तुत ‘एक पैसार भोपु’ नामक गीति-नाट्य भी भाव, अमिनय, रंग-चित्र आदि की दृष्टि से एक सुन्दर कृति था।<sup>१२५</sup>

संघ के इतिहास में यह सम्मेलन और नाट्य-मूल्य-संघीत समारोह अमृतपूर्व था। इस समारोह के विविध कार्यक्रमों को दस दिन तक लगभग साठ हजार व्यक्तियों ने देखा। इस अवसर पर संघीत नाटक अकादमी से संघ की मान्यता भी प्राप्त हुई, जो नाटक और कला के क्षेत्र में संघ के बहुमुखी कामों की एक स्मरणीय स्वीकृति थी।

इस प्रकार कुछ परिसीमाओं के बीच भा० ज० ना० संघ ने अखिल भारतीय रूप से शीघ्र ही प्राप्त कर लिया, किन्तु कुछ प्रदेशों में विशेषकर बंगाल के नाट्य-इल बहुकुरी ने संघ की राजनैतिक विचार-धारा से सुञ्ज

होकर अपने को इस आन्दोलन से पृथक् कर लिया।<sup>139</sup> सघ की इस विचार-धारा के कारण उसे 'राष्ट्रीय रंगमंच' का महत्त्व भी पूर्णतः न प्राप्त हो सका और वह एकाकी बन कर ही रह गया। सन् १९६० के अन्त तक भा० ज० भा० सघ अपनी इसी मरुचित विचारधारा के कारण स्थित होकर समाप्तप्राय-सा हो गया, किन्तु इतना तो स्वीकार ही करना पड़ेगा कि इस सघ ने हिन्दी तथा भारत के नवनाट्य आन्दोलन के विकास में एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। सातवें दशक में सघ के पुनर्गठन के प्रयास पुनः दृष्टिगोचर हुए—विशेषकर उत्तर प्रदेश में, किन्तु यह कुछ नगरो तक ही सीमित होकर रह गया।

हिन्दी के प्रमुख केन्द्र उत्तर प्रदेश और बिहार के विभिन्न नगरों में भारतीय जन नाट्य संघ की शाखाएँ खुलीं। सन् १९४६ में कानपुर में एक प्रांतीय सम्मेलन हुआ, जिसमें कानपुर के अतिरिक्त लखनऊ, भागलपुर, बनारस, प्रयाग आदि के नाट्य-दलों ने भाग लिया। इसी में पहली बार प्रांतीय संगठन—'उत्तर प्रदेश जन नाट्य संघ' की स्थापना हुई।<sup>140</sup> प्रांतीय सघ से ही राज्य के विभिन्न नगरों की शाखाएँ सबद्ध हैं। यह न केवल संगठन, नीति-निर्माण और कला और नाट्य-क्षेत्र की समस्याओं पर विचार-विमर्श कर महत्वपूर्ण निर्णय करता, अपितु नगरों और जिलों की शाखाओं का मार्ग-दर्शन कर उन्हें प्रेरणाह्वन भी दिया करता है। प्रांतीय सघ समय-समय पर अपने सम्मेलन भी करता रहा है, जिनमें उपर्युक्त प्रदनों पर विशेष रूप से विचार किया जाता था। इसका पाँचवाँ अधिवेशन अवधूत, १९५६ में लखनऊ में और छठा अधिवेशन २२ से २५ मई, १९५८ तक कानपुर के पी० पी० एन० इंटर कॉलेज में हुआ था। इसमें आसाम, मणिपुर, राजस्थान, मध्य प्रदेश, पंजाब, बम्बई और पश्चिमी बंगाल के प्रतिनिधियों के अतिरिक्त भा० ज० नाट्य सघ के उपाध्यक्ष बलराज साहूनी तथा प्रधान मंत्री निरजन सेन भी आये थे। २५ मई के अधिवेशन में पारित मुख्य प्रस्ताव के अतिरिक्त अन्य प्रस्ताव नवनाट्य आन्दोलन को गति प्रदान करने की दृष्टि से अत्यंत महत्वपूर्ण थे। मुख्य प्रस्ताव सघनात्मक था, जिसमें प्रांतीय संगठन को मुद्रा बनाने तथा प्रत्येक जिला शाखा द्वारा वर्ष में कम से कम ६ सांस्कृतिक प्रदर्शन करने (जिनमें दो प्रदर्शन नये हों), नियमित साप्ताहिक मंडलियाँ बनाने, सांस्कृतिक प्रशिक्षण केन्द्र (जिसमें संगीत, नृत्य, नाटक आदि के शिक्षण का प्रबन्ध हो) खोलने आदि पर जोर दिया गया था।<sup>141</sup>

मुख्य प्रस्ताव के अतिरिक्त पाँच प्रस्ताव पारित हुए, जिनमें प्रथम चार के महत्वपूर्ण होने के कारण उनका सारांश नीचे दिया जा रहा है—<sup>142</sup>

- (१) उत्तर प्रदेश की सरकार 'सांस्कृतिक उत्थान' और 'हिन्दी रंगमंच व नाटक के विकास' के लिए धन एवं अन्य आवश्यक साधनों की पूर्ण व्यवस्था करे तथा केन्द्रीय सरकार की भाँति यहाँ भी एक 'संयोजित नाटक अकादमी' की स्थापना की जाय।
- (२) सन् १९७६ के नाट्य-प्रदर्शन नियंत्रण अधिनियम को इलाहाबाद उच्च न्यायालय द्वारा अवैध घोषित किया जा चुका है, अब भारत सरकार इस अधिनियम को रद्द करे।
- (३) राज्य सरकार नैर-मैंगेवर सांस्कृतिक प्रदर्शनों एवं रंगमंच-प्रदर्शनों को मनोरंजन कर से मुक्त करे।
- (४) कनेडो अलफोर्टो की शिक्षा, जन-जागरण, राष्ट्र-निर्माण, एकता एवं सहयोग की भावना की अभिवृद्धि के लिए हिन्दी नाट्य आन्दोलन को व्यापक बनाया जाना चाहिये, जिसके लिए राज्य सरकार को चाहिये कि वह गाँवों और नगरों में नाट्यशाखाएँ बनाये और स्थानिक समस्याओं एवं ग्राम पंचायतों को आधुनिक एवं खुली नाट्यशाखाएँ बनाने के लिये अनुदान एवं वार्षिक सहायता प्रदान करे।

इन प्रस्तावों में से प्रथम के अनुसार उत्तर प्रदेश में संगीत नाटक अकादमी की स्थापना हो चुकी है, नाट्य-प्रदर्शनों को मनोरंजन कर से मुक्त किया जा चुका है (१९७० ई०), किन्तु अभी तक शेष प्रस्तावों के कार्यान्वयन की दृष्टि से कोई प्रगति नहीं हुई है। हिन्दी और अन्य भाषाओं के नवनाट्य आन्दोलन को दृढ़ भित्ति पर

स्थापित करने के लिये ये प्रस्ताव अत्यंत उपयोगी एवं अर्थपूर्ण हैं ।

इस सम्मेलन में उत्तर प्रदेश जननाट्य संघ की नई कार्यकारिणी का चुनाव हुआ, जिसमें कथाकार एवं नाटककार बृन्दावनलाल वर्मा उसके अध्यक्ष और राजेन्द्रसिंह रघुवंशी प्रधान मंत्री चुने गये । नाटककार मन्मूलाल 'शील' (कानपुर) इसके अध्यक्ष निर्वाचित हुए ।

इस अवसर पर कुछ नाटक भी खेले गये, यथा कृष्णचन्द्र के 'कुत्ते की मौत' और 'सराय के बाहर' और स्थानीय शाखा द्वारा प्रस्तुत 'घर' ।

उत्तर प्रदेश में आगरे का जननाट्य संघ प्रारम्भ से ही सक्रिय रहा है । यह यायावर शाखा प्रारम्भ में एकाकी छाया-नाटकों और गीति-नाट्यों का प्रदर्शन इन्दौर, उज्जैन, दोहद, रतलाम, अजमेर, मथुरा, अलीगढ़, दूँडला तथा आगरे से लेकर मुगलसराय तक दौरे करके करती रही है । इनमें डॉ० रामविलास शर्मा-कृत 'हिमालय' (१९४५ ई० के आस पास), 'कानपुर के हत्यारे' (अप्रैल १९४७ या पूर्व), १५ अगस्त, १९४७ को आगरे में अभिनीत राजेन्द्र रघुवंशी कृत 'राजा जी दिल बैठा जाय' एकाकी प्रमुख हैं 'हिमालय' द्वितीय महायुद्ध में फासिस्त शक्तियों, विशेषकर भारत पर जापानी आक्रमण और देश में व्याप्त प्रतिक्रियावादी तत्वों के विरुद्ध नयी चेतना उत्पन्न करने के लिये लिखा गया था । 'कानपुर के हत्यारे' में पूँजीपतियों और पुलिस के पारस्परिक गठ-बन्धन के कारण कानपुर के तत्कालीन कोतवाल संपर्परत श्रमिकों पर गोली-बर्षा की घटना का लोमर्षक चित्रण किया गया था । 'राजा जी दिल बैठा जाय' में (तत्कालीन राजाओं . . . . . व्यंग्य किया गया था ।) तत्कालीन राजाओं और पूँजीपतियों पर व्यंग्य किया गया था । इसके जनन्तर भारत-विभाजन के फलस्वरूप हुए सांक्राशिक दंगों से पीड़ित शरणार्थियों के सहायताार्थ और उनकी समस्याओं तथा हिन्दू-मुस्लिम-ऐक्य के प्रश्न को लेकर अनेक एकांकी, विशेषकर छाया-नाट्य प्रस्तुत किये गये जिनमें डॉ० रामविलास शर्मा-कृत 'धायल पंजाब' (छाया नाटक, १९४७ ई०) तथा 'लपटों के बीच' (छाया नाटक, २२ नवम्बर, १९४७) प्रमुख हैं । इन्हीं के साथ 'लोहे की दीवार' का प्रदर्शन भी बड़ा प्रभावी रहा ।

सन् १९४९ में अमृता प्रीतम की कथा 'जिन्दगी' का रघुवंशी-कृत नाट्य-रूपांतर 'पाँच बहनें' (एकाकी) मुरारीलाल गर्लस कॉलेज, आगरा में खेला गया, जिसमें रईस, कलाकार, शरणार्थी, कोयला बिनने वाली आदि पाँच लकड़ियों के अतिरिक्त दोष पात्र प्रतीक-रूप में रखे गये थे, यथा पवन, जिदगी, शरणार्थी आदि ।<sup>१००</sup> अंग्रेजी की कहानी 'थी मेन इन ए वौट' के नाट्य-रूपान्तर 'प्लानिय' (एकाकी, रूपान्तरकार रा० रघुवंशी) के अब तक ६० प्रदर्शन हो चुके हैं । अब यह 'गिरती दीवारें' के नाम से खेला जाता है ।<sup>१०१</sup>

इसी वर्ष पहली बार आगरा शाखा ने प्रेमचन्द जयंती के अवसर पर उनके उपन्यास 'गोदान' का रघुवंशी-कृत नाट्यरूपान्तर (पूर्ण ग नाटक) आगरा कालेज के हॉल में खेला । सन् १९५१ में 'गोदान' का प्रदर्शन इस शाखा द्वारा डेढ़ लाख लोगों के समक्ष प्रस्तुत किया गया । इसके लिए मैदान में बीस फुट ऊँचा और साठ फुट चौड़ा मंच बनाया गया था । दृश्यसज्जा का कार्य बंगला रंग-निर्देशक एवं नाटककार उत्पल दत्त ने किया ।<sup>१०२</sup> इसके बाद 'प्रेमाश्रम', 'सेवासदन', और 'रंगभूमि' ('धूर की ओर') के नाम से रूपान्तरित के रघुवंशी-कृत नाट्य-रूपान्तर क्रमशः सन् १९५२, १९५४ और १९६० में खेले गये । इसी दौरान में प्रेमचन्द की 'कफन', 'ईदगाह', 'शतरंज के मोहरे', 'सवा सेर गेहूँ' आदि लगभग डेढ़ दर्जन कहानियों-पंचपरमेश्वर, कफन, सवा सेर गेहूँ, मंत्र, ईदगाह, लाटरी, आदि के नाट्य-रूपान्तर प्रस्तुत किये गये । सभी के रूपान्तरकार ये-राजेन्द्रसिंह रघुवंशी ।<sup>१०३</sup> प्रेमचन्द की कहानी 'कफन' के नाट्य-रूपान्तर के प्रस्तुतीकरण पर द्विमासिक थियेटर्स द्वारा सन् १९५७ में शिमला में हुई अखिल भारतीय नाटक प्रतियोगिता में आगरा शाखा को सर्वश्रेष्ठ नाटक का प्रथम पुरस्कार तथा इस नाटक के अभिनेता (स्व०) ज्ञान शर्मा को सर्वश्रेष्ठ अभिनेता का पुरस्कार प्राप्त हुआ । इसके अतिरिक्त ५ जून, ५५ को

महालक्ष्मी पिबकर ऐलेस के मच पर अमृतलाल नागर-कृत 'नवादी गसनद' का नाट्य-रूपांतर और उदयशकर भट्ट-कृत 'दम हजार' एकांकी अभिनीत हुआ। अमृतलाल नागर-कृत 'सेठ बंकिमल' का नाट्य-रूपांतर वृष्णचन्दर का 'नीलकण्ठ', तथा रवीन्द्रनाथ ठाकुर का 'झाकषर' भी मचस्थ किये गये। संघ की आगरा शाखा द्वारा प्रदर्शित साहसविह मेहता का 'चोपाल' अपने गीतों के कारण बहुत लोकप्रिय हुआ। इसके लगभग ६० प्रदर्शन हो चुके हैं। शाखा द्वारा प्रस्तुत नृत्य-नाटिकाओं में 'छालर का नाच' और 'समझौता' नृत्य-नाटिकाएँ अविसरणीय रही हैं। इनमें क्रमशः अमेरिका की युद्ध-नीति और पाकिस्तान के साथ हुए उसके समझौते की घोल खोली गई थी। विरवशांति परिषद् द्वारा ये नृत्य-नाटिकाएँ पुरस्कृत हो चुकी हैं।

गोत्रा आन्दोलन के समय गोत्रा-संघर्ष और भुक्ति की कथा पर आधारित रागेय राघव-कृत 'आखिरी घन्टा' और तृतीय महायुद्ध की आशंका से प्रेरित हो युद्ध-विरोधी भावना लेकर लिखित रा० रघुवर्मा के 'पंचशील' (१९६१ ई०) इस शाखा के उत्त्लेखनीय उपस्थापन रहे हैं। "पंचशील" में प्रथम बाहुग सम्मेलन से लेकर जितेबा सम्मेलन (१९५४ ई०) तक की प्रमुख अन्तर्राष्ट्रीय घटनाओं को अमर (युद्ध-विरोधी), कालेशाह (युद्ध-प्रेमी), होरी सामान्य जनता) जैसे प्रतीक पात्रों के सहारे चित्रित किया गया है। मायक अमर की भूमिका में ज्ञान शर्मा और कालेशाह की भूमिका में रा० रघुवर्मा अवतरित हुए। नाटक आगरा में भारतीय विज्ञान कांग्रेस के ४१वें अधिवेशन के उद्घाटन के अवसर पर सेंट आन्स कानेज के प्रांगण में पहाल बनाकर किया गया था, जिसे विदेशी वैज्ञानिकों ने देख कर बहुत पसंद किया था।

आगरा स्क्वाड के चारो ओर बाद में आगरा जन-नाट्य संघ के रूप में विस्तार हो गया था, विभिन्न कलाकारों का एक समर्पित दल एकत्र हो गया था, जिनमें बिसन खन्ना, राजेन्द्र रघुवंशी, बीरपालसिंह, ज्ञान शर्मा, मदन सूदन, कुमार जसूजा, स्वदेश जसूजा, शरद नायर, युक्तिमह दीक्षित (कवि 'पटौश' जी के पुत्र), निरंजन सिंह, राधेलाल, अरुणा, रघुवर्मा, आशा अग्रवाल, रेखा जैन, शोभा मूद, कु० रमा, कु० उमा आदि कलाकार, बी० डी० जोशी तथा डी० के० राय आदि मर्तक, उद्धवकुमार जैसे गीतकार कामताप्रसाद जैसे लोकगीतकार, ए० सी० पांडेय, आर-एम० तलेगावकर, एन० एम० पुजारी तथा अजय खन्ना जैसे गायक एवं संगीतकार उत्त्लेखनीय हैं।

ये सभी कलाकार मिल कर गहड़े खोदते, बाँस काटते, तखत ठोकर लाधे-पहुँचाने से लेकर मच बाँधने तक का समस्त कार्य करते थे। नाटक के लिए केवल दो ही पर्दों का उपयोग किया जाता था—एक का पुच्छगट के रूप में दूसरे का यवनिता के रूप में। पर्दों का आकार २५ × १२ फुट होता था। पीछे का पर्दा सफेद होता था, जिससे छाया-नाटक (शैडी-प्ले) दिखाया जा सके। यवनिता पर मगाडा बजाते वादक का प्रतीक बना रहता था। यह नैवी ब्लू रंग की होती थी। कलाकारों के परिधान भी अपने हुआ करते थे, जिन्हें एक बड़े सड़क में रख कर ले जाया जाता था।

संघ ने ध्वनि-संकेत और रंगदीपन के लिये भी अपनी एक पद्धति विकसित की थी। मेच-गर्जन के लिए तीन खड्का दी जाती थी। वदूक की गोंली के लिए चामी के छेद में शारूद भर कर घमाका किया जाता था। छाया-नाटक में एक हैंडिलदार डिब्बे में बिजली का वल्व फिट करके अथवा आर्कलैम्प द्वारा परदे पर पीछे से यथावश्यक प्रकाश डाला जाता था। डिब्बे का मुख चौकोर रखा जाता था। नये कन्स्टर वाट कर रिप्लेक्टर बना कर पायवै-दीपन किया जाता था। इसके अनिश्चित पाद-प्रकाश और शीर्ष-प्रकाश का भी उपयोग किया जाता था छोटे कस्बे या गाँव में गैस लाइट का प्रयोग होता था। छाया-नाटक के लिए मोमवती की सहायता ली जाती थी।

आगरा जन-नाट्य संघ सन् १९६२ तक सक्रिय बना रहा, किन्तु इस वर्ष के आस-पास संघ के कुछ युवा-कलाकारों के आगरा से चले जाने, सन् १९६४ में ज्ञान शर्मा के निधन आदि के कारण संघ की आधार-शिला टूट गई और वह कुछ काल के लिए शिथिल हो गया।

सन् १९६५ में संघ ने आगरा स्टेडियम के मैले में चिरंजीत-कृत 'रोल की पोल' ( रेडियो नृतिस्थान ? ) मंचस्थ कर अपने जीवन्त होने का परिचय दिया ।

सन् १९६८ के आत-गास आगरा जन-नाट्य सघ के मूल-संस्थापक राजेन्द्र रघुवंशी ने कुछ नये-पुराने कला-कारों को जोड़ कर उसका पुनर्गठन किया और ७ जुलाई, १९६८ को भारतीय जन-नाट्य सघ की रजत जयन्ती के अवसर पर नृत्य-गीत के बहुरंगी कार्यक्रमों के साथ रघुवंशी-कृत गीति-नाट्य 'अजेय बीतनाम' तथा एकाकी 'आगतुक' प्रस्तुत किया गया ।

सन् १९६९ में उ० प्र० संगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित गाँधी शाखाब्दी नाटक समारोह में प्रेमचन्द- 'रंगभूमि' का नाट्य-रूपान्तर 'मूरे की आँखें' लखनऊ के रबीन्द्रालय में मंचस्थ किया गया । इसका निर्देशन राजेन्द्र रघुवंशी ने किया, जिन्होंने साडी-विश्वेता भैरों की भी जीवन्त भूमिका की । २६ नवम्बर, १९७० को रघुवंशी-कृत 'भूमिबत है' का मंचन आगरे में और फिर सन् १९७१ में निकोहाबाद के मैले में किया गया । सन् १९७१ में ही पूर्वी पाकिस्तान में भारत की युद्ध में विजय तथा बंगला देश के अम्युदय के उपलक्ष्य में रघुवंशी-कृत 'विजय पर्व' आगरा कालेज के गंगाधर शास्त्री भवन में आरम्भित किया गया ।

आगरा जन नाट्य सघ आज भी प्रतिबद्ध 'कूसेडर' की भाँति हिन्दी रंगमंच की सेवा में रत है ।

आगरे की शाखा की भाँति कानपुर, लखनऊ, प्रयाग आदि की शाखाएँ भी अपने-अपने क्षेत्रों में समय-समय पर नाट्य-प्रदर्शन करती रही हैं ।

उत्तर प्रदेश की भाँति बिहार का प्रांतीय संगठन बिहार जन नाट्य सघ भी सक्रिय रह कर हिन्दी-रंगमंच की सेवा करता रहा है । सन् १९५६ से यह बिहार संगीत नाटक अकादमी से सम्बद्ध है ।<sup>111</sup> उक्त वर्ष बिहार संघ ने हिन्दी साहित्य सम्मेलन की विचार-गोष्ठी (सेमिनार) के अवसर पर उषाकांत वर्मा और सतीश्वर सहाय वर्मा के सह-लेखन का 'भोजपुरी सम्यता का विकास' गीति-नाट्य<sup>112</sup> तथा बिहार संगीत-नृत्य-नाट्य कला परिषद् के तत्वावधान में १ जून, १९५६ में आयोजित प्रथम नाट्यकला विचार-गोष्ठी के अवसर पर रामेश्वरसिंह कम्पस द्वारा लिखित एवं निर्देशित एकांकी 'रोबट' का प्रदर्शन किया ।<sup>113</sup>

इसके अतिरिक्त पटना के स्थानीय जननाट्य सघ ने तिलक-सम्बन्धी कुरीतियों पर आधारित सर्गेश्री लक्ष्मीनारायण एवं मनोरजन घोष-कृत 'ब्लैक बेक' मई, १९५६ में रखा । देवघर की शाखा ने प्रेमचन्द की कहानी 'ककन' का नाट्य-रूपान्तर इसी वर्ष रखा, जिसके १५ प्रदर्शन हुए ।

उपयुक्त विवरणों से भा० ज० ना० संघ के विस्तृत और बहुमुखी कार्यों तथा हिन्दी रंगमंच को उसके प्रदेश का कुछ अनुमान लगाया जा सकता है । सघ ने हिन्दी में नये नाटककारों-स्वाजा अहमद अन्वारा, राजेन्द्रसिंह वेदी, हबीब तनवीर, भीष्म साहनी, राजेन्द्रसिंह रघुवंशी, डॉ० रामविलास वर्मा आदि को जन्म दिया और इनमें से अधिकांश ने या तो नाट्य-निर्देशन किया और / अथवा स्वयं नाटकमनिय में भाग भी लिया । कुछ पूर्णांग नाटकों के अतिरिक्त ऐसे एकांकी नाटक बड़ी संख्या में लिखे गये, जिन्हें थोड़े पात्रों और अल्प साधनों से सरलता से मंचित किया जा सकता था । इस सत्था अथवा नवनाट्य आन्दोलन ने कुछ सुन्दर गीति-एवं-नृत्य-नाट्य भी प्रस्तुत किये । नाटक, गीति-नाट्य, नृत्य-नाट्य आदि के अतिरिक्त सघ ने छाया-नाटकों को पुनर्जीवित किया । दिल्ली, आगरे और कलकत्ते की शाखाओं ने इसे विकसित कर इसको पूर्णता प्रदान की । आगरे की शाखा ने 'हमारा देश' नायक छाया-नाट्य तैयार किया था, जिसे आगरे में आर्क-लैम्प की सहायता से और गाँवों में मोमबत्ती के प्रकाश द्वारा दिखाया जाया था । गोआ की समस्या को लेकर डॉ० रामेय रायच-कृत 'आखिरी घन्टा' में भी छाया-नाट्य पद्धति को अपनाया गया था ।

इस नवनाट्य आन्दोलन के कारण हिन्दी तथा इतर भारतीय भाषाओं में अनेक कलाकार एवं रंग-निर्देशक

सामने आये, जिन्होंने रंगमंच-जगत को नये आयाम, नई दिशाएँ दी हैं। इन कलाकारों एवं रंग-निर्देशकों में प्रमुख हैं—बलराज साहूनी, हवीश तनवीर, शीला भाटिया, दुर्गा खोटे, जोहरा सहगल, राजेन्द्रसिंह रघुवती, शान्तिवर्द्धन, गुलबर्द्धन, उत्पल दत्त, राधु मित्र, तृप्ति मित्र, यशवन्त ठाकुर तथा दीना याँची।

संघ का कार्यक्षेत्र न केवल नगर, बरन् गाँव भी रहे हैं, जहाँ मैदानों में खुले रंगमंच पर नाट्य-प्रदर्शन किये जाते रहे हैं। इसके अतिरिक्त इन मंचों पर उसने वहाँ के लोकनाट्य, लोकनृत्य एवं लोक-गीत को नये ढंग से प्रस्तुत किया, जो ग्रामीण सामाजिकों के लिये काफी आकर्षण रखते थे। संघ की यह एक ऐसी उपलब्धि थी, जिसने उसे व्यापक लोकप्रियता प्रदान की।

नगरों में संघ ने पारम्परिक कृत्रिमतावादी मंच की अपेक्षा सादे वस्तुवादी और प्रतीकवादी सेटों पर, आधुनिक रंग-दीपन-पद्धति का उपयोग कर नागरिक सामाजिकों को चमत्कृत कर दिया।

रंग-शिल्प के इन नये प्रयोगों के अतिरिक्त संघ ने अपने प्रगतिशील प्रस्तावों और मांगों के द्वारा नवनाट्य आन्दोलन को एक दिशा प्रदान की, जिससे यह लक्ष्य तक पहुँचने के मार्ग पर निष्कटक होकर चल सके।

पृथ्वी थियेटर्स—बम्बई का पृथ्वी थियेटर्स भारतीय जननाट्य संघ की भाँति उपस्थापक एवं संगठक संस्था न होकर एक उपस्थापक संस्था मात्र रहा है, फिर भी वह केवल बम्बई का ही न होकर सम्पूर्ण उत्तरी भारत, विशेष कर समस्त हिन्दी-क्षेत्र की यात्री रहा है। पृथ्वी थियेटर्स अपने राष्ट्रीय विचारों के नाटकों, अपने वस्तुवादी रंग-शिल्प, स्वाभाविक अभिनय तथा फिल्म-जगत में उसके संस्थापक पृथ्वीराज कपूर की प्राप्त लोकप्रियता के कारण सभी सामाजिकों का प्रिय पात्र रहा है। बलवत् मार्गों के शब्दों में पृथ्वीराज का यह 'थियेटर किसी एक प्रदेश का नहीं था, बल्कि यह एक अखिल भारतीय थियेटर था।'<sup>100</sup> 'शील' जी ने इसे 'राष्ट्रीय हिन्दी रंगमंच' की संज्ञा दी है।<sup>101</sup>

गर्भां जहाँ पृथ्वी थियेटर्स को 'अखिल भारतीय थियेटर' मानते हैं, वहीं वे इसे 'हिन्दी का एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच' भी मानते हैं,<sup>102</sup> किन्तु उनका यह मत भ्रातिमूलक है। उनके इस कथन में दो बातें विचारणीय हैं—एक तो यह कि क्या यह हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच है और दूसरे यह कि क्या यह एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच है?

पृथ्वी थियेटर्स का समूह अवश्य एक व्यावसायिक मञ्चली कान्सा था, किन्तु यह व्यावसायिक से अधिक एक पारिवारिक मञ्चली थी, जिसके अधिकांश कलाकारों एवं प्रबन्धक कार्यकर्तियों को केवल प्रतीक वेतन मिलता था। मञ्चा के ध्येय की पूर्ति के लिये पृथ्वीराज कपूर को प्रायः फिल्म-जगत का आश्रय लेना पड़ता था और वे अपनी समस्त आय पृथ्वी थियेटर्स में लगा देते थे। इसके पीछे था—एक मिशन, एक आदर्श, एक स्वप्न, जिसकी पूर्ति हिन्दी रंगमंच की स्थापना के लिये अपेक्षित थी। पुनश्च, इन प्रदर्शनों का लक्ष्य व्यावसायिक लाभ न होकर बम्बई में एक स्थायी रंग-शाला का निर्माण था, जिसके पीछे एक जीवन्त नाट्य-मञ्चा खड़ी रहे, किन्तु पृथ्वीराज अपने अथक परिश्रम के बावजूद इस लक्ष्य की पूर्ति न कर सके। तीसरे 'बिताब'-'शकुन्तला' को छोड़ अन्य कोई भी नाटक पारसी रंगमंच की पारम्परिक शैली का न था। 'दीवार', 'पठान', 'गुहार', 'आहुति' आदि नाटक नवीन विषयों, नवीन रंग-शिल्प को लेकर लिखे गये थे, जो उस युग के एक नवीन प्रयोग थे—किन्तु भा० ज० ना० संघ के खुले एवं प्रतीकवादी मंच-शैली के नहीं, प्राचीन चित्रफ्रेम वाले रंगमंच-शैली के। आधुनिक युग में प्रायः पृथ्वी थियेटर्स की रंग-शैली को ही अपनाया गया है, यद्यपि भारतीय जन-नाट्य संघ के खुले रंगमंच की भी अब प्रश्रय मिलने लगा है और इसके उज्ज्वल भविष्य की संभावनाएँ व्यक्त की जाने लगी हैं। व्यावसायिक मंच पर नये प्रयोगात्मक नाटकों को कोई प्रश्रय नहीं मिलता, अतः पृथ्वी थियेटर्स को व्यावसायिक और अधिक से अधिक एक अर्द्ध-व्यावसायिक संस्था माना जा सकता है।



हिन्दी-क्षेत्र की एकमात्र जीवित व्यावसायिक संस्था है—कलकत्ते का मूनलाइट थियेटर, अतः पृथ्वी थियेटर्स के व्यावसायिक संस्था न होने और यदि थोड़ी देर के लिये उसे व्यावसायिक संस्था मान भी लिया जाय, तो मूनलाइट के रहते उसे 'एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच' नहीं माना जा सकता । रंग-एवं-फिल्म-कलाकार बलराज साहनी के अनुसार यह एक 'प्रोफेशनल' संस्था थी, किन्तु यह 'प्रोफेशनल कम्पनियों की तरह पैसा बदोरे के सवाल से नहीं बचाई गई'।<sup>१०८</sup> वस्तुतः यह 'एक संस्था' भी रहा है और 'एक परिवार' भी,<sup>१०९</sup> जिसे पृथ्वीराज के गतिशील व्यक्तित्व, पितृ-सुल्य स्नेह, संवेदना और विशालहृदयता ने लगभग १६ वर्ष तक एक सूत्र से बांधे रखा । यह परिवार इसलिए भी था कि इसमें इतर कलाकारों के अतिरिक्त अनेक ऐसे कलाकार एवं प्रबन्धक भी थे, जो पृथ्वीराज के परिवार के ही सदस्य थे । इस प्रकार पृथ्वी थियेटर्स एक ऐसी पारिवारिक नाट्य-संस्था थी, जिसने, व्यावसायिक लाभ को एक ओर रख कर, नवीन प्रयोगों का मार्ग प्रशस्त कर नवनाट्य आन्दोलन को आगे बढ़ाया । नतीजतम क्या है शायदों ये थियेटर पृथ्वीराज जो का पेसा नहीं, जीक था ।<sup>११०</sup> इसमें हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच को एक नया दिशाबोध, एक नई प्रेरणा प्राप्त हुई ।

विचारों के सघर्षों की जिस पृष्ठभूमि में एक विविध विचार-संरक्षण को एकत्र कर जिन राजनैतिक, सामाजिक एवं आर्थिक संकट की परिस्थितियों में भारतीय जन-माध्यम सघ में जन्म लिया, लगभग उन्हीं परिस्थितियों में दो वर्ष बाद अर्थात् सन् १९४४ में राष्ट्रवादी विचारों को लेकर फिल्म-अभिनेता पृथ्वीराज कपूर ने अपने परिवार के सदस्यों और अपने प्रशासक किन्तु अनुष्ठानवादी इतर कलाकारों के सहयोग से बम्बई में पृथ्वी थियेटर्स की स्थापना की ।<sup>१११</sup> अन्तर था दोनों की दृष्टि में—एक का केवल शरीर भारतीय था, किन्तु आत्मा विदेशी थी, जबकि दूसरे की आत्मा और शरीर, दोनों भारतीय थे । पृथ्वी थियेटर्स के सामने दो लक्ष्य थे—हिन्दी के राष्ट्रीय रंगमंच की स्थापना और इस मंच के द्वारा राष्ट्र-चेतना का उद्बोधन ।

फलतः पृथ्वी थियेटर्स का श्रीगणेश भारत की आत्मा और सस्कृति के प्रतीक-स्वरूप देताब-‘शकुन्तला’ के उपस्थान से हुआ । इसमें स्वयं पृथ्वीराज ने दुष्पन्त और अज्ञात भुमताज ने शकुन्तला की भूमिकाएँ कीं । अद्युक्त उच्चारण आदि के कारण अज्ञात शकुन्तला की भूमिका के साथ न्याय न कर सकी । वस्तुवादी रंग-संज्ञा के लिये राजप्रासाद के अलंकृत स्तम्भ, छत्रधारी राजसिंहासन, भित्ति-चित्रों से सुशोभित दीवारों, बन के दृश्य में वास्तविक एवं प्लाईवुड के चित्रित वृक्ष, आदि दिखलाने गये थे ।<sup>११२</sup> रंग-दीपन के क्षेत्र में भी कुछ नये प्रयोग किये गये थे । दो विन्दु प्रकाशों (स्पॉट लाइटों) के द्वारा शकुन्तला-दुष्पन्त के गुप्त प्रणय से कण्व को अवगत हुआ दिखलाया गया था—एक विन्दु (स्पॉट) कण्व पर केन्द्रित कर और दूसरा दुष्पन्त तथा शकुन्तला पर ।<sup>११३</sup> इन तमाम नवीनताओं के बावजूद ‘शकुन्तला’ को सफलता नहीं मिली । ‘शकुन्तला’ के उपन्यास में ‘कालिदास की स्थिरित प्रायः गायब’ होने से भी यह बम्बई में लोकप्रिय न हो सका ।<sup>११४</sup> नाटक की कथावस्तु तो कालिदास से ली गई है, किन्तु वस्तु-विन्यास कालिदास के अनुरूप नहीं है ।<sup>११५</sup> सवाद मी, कालिदास की भाँति सरस न होने के कारण ‘प्राचीनता के घातावरण’ की रक्षा करने में सहायक न हो सके, फलतः सामाजिकों का प्रबुद्ध वर्ग उससे संतुष्ट न हो सका ।<sup>११६</sup>

पृथ्वी थियेटर्स का दूसरा नाटक था ‘दीवार’, ‘९ अगस्त, १९४५’ जिसमें एक गोरी मेम के आ जाने पर दो दो भाइयों—सुरेश और रमेश के संघर्ष और अनुज द्वारा बँटवारे की मँग और उसके दुष्परिणाम की कथा द्वारा भारत-विभाजन से बहुत पूर्व ही विभाजन की भर्त्सना की गई थी । दोनों भाई महात्मा गाँधी और मुहम्मद अली जिन्ना के प्रतीक थे ।<sup>११७</sup> अन्त में दोनों भाइयों के बीच की दीवार टूट जाती है, किन्तु दो देशों—भारत और पाकिस्तान के बीच की दीवार……? यह अपने इसी प्रतीकत्व तथा हिन्दू-मुस्लिम-ऐक्य के आधार पर विदेशियों के निष्कासन की ओर पूर्व सरेल के कारण पृथ्वी थियेटर्स का एक लोकप्रिय नाटक रहा है, जिसकी टिकट लेने के लिये बम्बई के ‘सामाजिकों को लम्बे ‘क्यू’ लगाने पड़ते थे । सन् १९१२ के मध्य तक इस नाटक के २५० से अधिक और सन् १९६०

तक इसके सहस्राधिक प्रदर्शन हो चुके थे ।<sup>१८</sup>

‘दीवार’ एक दृश्यबन्ध का त्रिजकी नाटक है, जिसमें पहले, दूसरे तथा तीसरे ‘ऐक्ट’ (अंक) में क्रमशः दो, तीन तथा एक ‘मीन’ (दृश्य) है। दृश्यबन्ध जागीरदार सुरेश के मकान का है, जिसकी सजावट दूसरे अंक में बदल कर ‘विलायती टाय’ की हो जाती है और अंतिम अंक में इस मकान के बीच में दीवार खड़ी कर बंटवारे का भाव प्रदर्शित किया जाता है। अन्त में सुरेश और रमेश, दोनों कुदाल लेकर ‘इतिहास के अत्ये पर काला दाग’-स्वरूप उस दीवार को तोड़कर पारस्परिक ऐनय, भातृ-प्रेम और सहोदर्य का परिचय देते हैं।

जहाँगीर मिश्री द्वारा मकान का द्विसंघीय दृश्यबन्ध भव्य एवं प्रभावशाली ढंग से निमित्त किया गया था। विला जोशी और उनके सहयोगियों ने वृष्टि, धन-गर्जन एवं चपला-नर्तन के दीप्ति-प्रभाव सजीव एवं यथार्थ ढंग से प्रस्तुत किये। कुल मिला कर ‘दीवार’ में रगदीपन बहुत प्रभविष्णु रहा।

नाटक के सवाद सरल, मुहाबिरेदार, किन्तु अधिकालत सामान्य कोटि के उर्दू-हिन्दी मिश्रित हैं, किन्तु अनेक मवाद अंग्रेजी में हैं। कुछ स्थलों पर सवाद अत्यंत भावपूर्ण एवं काव्यमय हैं। उनमें भोज और प्रवाह भी हैं।

नीकर रामू और उसकी वादत्ता पत्नी रुदमी की उप-कथा द्वारा पारसी नाट्य-शैली पर हास्य-सूजन किया गया है। अगह-जगह पर अंग्रेजी शब्दों की लोड-भोड द्वारा भी हास्य उत्पन्न करने की चेष्टा की गयी है।

पृथ्वीराज ने नायक सुरेश की, सज्जन ने रमेश की तथा उजरा बेगम और पुष्पा (या इन्दुमती) ने सुरेश तथा रमेश की पत्नियों क्रमशः रमा और दीला की भूमिकाएँ की। विदेशी औरत के रूप में जोहरा सहगल खूब फबती रही। रामू के रूप में राजकपूर, प्रेमनाथ या धम्मिकपूर हास्य-भूमिका प्रस्तुत करते रहे।

सुरेश के रूप में पृथ्वीराज ने उसके तिहरे व्यक्तित्व का-अधिशित एवं शरणावतपालक अमीदार, शिक्षित होकर उदार बने मध्यमो और अन्त में विदेशी रमणी के प्रभाव से मुक्त मानव के रूप में अच्छा निर्वाह किया है। इस नाटक के सह-लेखक हैं-इन्द्रराज आनन्द, पृथ्वीराज कपूर और रमेश सहगल। ‘अपनी ब्यथा सुनाने आये हैं’, दाता तेरे द्वारे’ तथा ‘इस जँघेरी रात में, आँखों की बरसात में, कौन है मेरा?’ ‘दीवार’ के दो अत्यन्त मार्मिक गीत रहे हैं।

लालचंद ‘मिस्मिल’-कृत ‘पठान’ (१९४७ ई०) पृथ्वी थियेटर्स की तीसरी कृति थी। हिन्दू-मुस्लिम-ऐनय से ओत-प्रोत यह त्रिजकी नाटक हिन्दू-मित्र के पुत्र की प्राण-रक्षा के लिये एक पठान (शेरखान) द्वारा अपने पुत्र के बलिदान की अमरगाथा पर आधारित है। भारतीय शौर्य, ग्वाय तथा सत्य निष्ठा के लिये आत्मोत्सर्ग की निवेणी इसमें प्रवाहित है। एक ही दृश्यबन्ध पर अभिनीत इस नाटक में स्थल और कार्य का अच्छा सकलन हुआ है। शेरखान के रूप में पृथ्वीराज की भूमिका बड़ी प्रभावशाली होती रही है।

यम्बई में ये नाटक रायल ऑपेरा हाउस में खेले जाते थे-सप्ताह में केवल तीन-चार बार, किन्तु प्रातःकाल प्राय ९ बजे से ही, जिनमें सामाजिकी की अच्छी मीड होती थी। सन् १९४८ में पृथ्वीराज अपने ये तीन नाटक लेकर कानपुर आये और ब्रजेन्द्रस्वरूप पार्क में हुई प्रदर्शनी में एक विशालकाय पडाल बनवा कर लगभग तीन सप्ताह तक निरंतर प्रदर्शन किये। कानपुर में पृथ्वीराज को यम्बई की-सी सफलता नहीं प्राप्त हुई और वे स्वयं तथा उनके पडाल की निर्माता गुप्ता एण्ड क० सी ठगने घाटे में आ गई। यहाँ से पृथ्वीराज लखनऊ गये और वहाँ उन्होंने इन तीन नाटकों के साथ एक नये नाटक इन्द्रराज आनन्द-कृत ‘गद्दार’ का भी प्रदर्शन किया।

‘गद्दार’ भारत के एक ऐसे देशभक्त मुसलमान की कहानी है, जो मुस्लिम लीगी मित्रों के बहकावे में आकर शत्रु-परिवर्तन करता और डिम्प्रमिश्रित हो जाता है, किन्तु सीधे ही उसकी आँखों का परदा उठ जाता है और वह सत्य के दर्शन कर सांप्रदायिक सकीर्णता, घृणा एवं नव्वरता की नग्न वेदी पर आत्माहुति दे देता है। उसका उत्सर्ग इस बात का चेतक है कि सच्चा देश-प्रेम सांप्रदायिक घेरे बन्दी से बहुत ऊपर है।



रीयल सिनेमा, नयी दिल्ली  
में पृथ्वी थियेटर्स, बंबई  
द्वारा २२ अप्रैल, १९४८  
को प्रस्तुत 'पठान' का  
एक दृश्य

(छविचित्र प्रभाग, सूचना  
एवं प्रसारण मंत्रालय,  
भारत सरकार के सीनर्य  
से)

'पठान' का एक अन्य  
भावपूर्ण दृश्य





ऊपर : पृथ्वी चिपेटर्न द्वारा नयी दिल्ली में प्रस्तुत 'गद्दार' का  
 एक भाव-तरंग दृश्य  
 नीचे : नयी दिल्ली में हुई अल्पवयस्य आवास-सम्बन्धी अन्तर्राष्ट्रीय प्रदर्शनी  
 (फरवरी, १९५४) के अवसर पर फाइन आर्ट्स चिपेटर, नयी  
 दिल्ली में शांति निकेतन के नाट्य-दल द्वारा मचाने 'रवीन्द्र-ताशेर देश'

(छविचित्र प्रभाग, सू० एवं प्र० मन्त्रालय, भारत सरकार के सौजन्य से)



इस नाटक में किसी प्रकार के नृत्य-गान का समावेश न होते हुए भी यह एक सशक्त राष्ट्रीय नाटक है।

इसके अनन्तर वे इलाहाबाद आदि नगरों में होते हुए बम्बई वापस लौट गये। पृथ्वी मिशेटर्स के इस दल में लगभग ८८ कलाकार, रंग-शिल्पी एवं प्रबन्धक-कर्मचारी थे। इस नाटको में पृथ्वीराज स्वयं नायक की ओर भा० ज० ना० संच की जोहरा सहगल, अजरा या इन्दुमती नायिका की या प्रमुख स्त्री-भूमिकाएँ किया करती थी। अन्य कलाकारों में प्रमुख थे—राजकपूर, प्रेगनाथ, सज्जन, सुदर्शन सेठी, श्रीराम, सम्मी कपूर आदि।

साम्प्रदायिक हंगों से सम्बन्धित 'विस्मिल' का 'आहुति' (३० सितम्बर, १९४९ ई०) पृथ्वी मिशेटर्स का एक सशक्त सामाजिक नाटक रहा है, जिसमें रावलपिण्डी की अपद्रुता गरणार्थी सहणी जानकी का अपने मनोनीत पति राम से विवाह न हो पाने के कारण वह आत्मघात कर लेती है। सामाजिक रुढ़ियों और झूठी मर्यादाएँ जो आज की उदार चेतना को सहन करने में असमर्थ हैं, उसके आगे जाई और राम भी इन रुढ़ियों की आग में झुलस कर जानकी की ओली लेकर वहीं चला जाता है, जहाँ रुढ़ियाँ और मर्यादाएँ दोनों के विर-गिरान को फिर कभी नहीं रोक सकती। सामाजिक के घेरे का बाँध टूट जाता है और उसकी आँखें बेसब होकर बरसने लगती हैं। ऐसा प्रभावपूर्ण एवं मर्मस्पर्शी है यह नाटक। 'पठान' के बेरखान की जानि 'आहुति' के रामकृष्ण की भूमिका में पृथ्वीराज सामाजिकों के अन्तस् को हिला देते हैं और उनके भीतर दुबक कर सोया मानव सत्कक्षोरा जाकर जाग उठता है, फिर कभी न सोने के लिए, सत्य के दर्शन, उसकी स्वीकृति के लिए।

नाटक की कथा पृथ्वीराज की मुँहवोली माँ कौशल्या देवी द्वारा वर्णित आँखो-देखी घटनाओं पर आधारित है।<sup>100</sup> इसका नामकरण पृथ्वीराज की घर्मपत्नी रामादेवी ने किया था।<sup>101</sup>

नाटक में शरणाधियों के पुनस्तस्यापन में सरकार की तत्कालीन सीमाओं और असफलताओं की कटु आलोचना भी की गई है। शील जी ने इसे 'युगीन परिस्थितियों का साहित्यिक स्मृतिपत्र'<sup>102</sup> कहा है।

इस त्रिजंकी नाटक की पृष्ठभूमि में तीन प्रान्त हैं—सीमा प्रान्त, पंजाब और बम्बई और तदनुसार तीन पृथक्-पृथक् दृश्यबन्धों पर इस नाटक का प्रदर्शन किया गया। पहला दृश्यबन्ध रावलपिण्डी (सीमाप्रान्त) में रायसाहब के घर का, दूसरा उत्तर पश्चिमी पंजाब में एक 'रिलीफ कैंप' का और तीसरा बम्बई में 'रिप्यूरी कैंप' का है। 'आहुति'—जैसे बहु-दृश्यबन्धीय नाटक को खेल कर पृथ्वी मिशेटर्स ने एक साहित्यिक प्रयोग किया था। स्थान और काल के वैविध्य के होते हुए भी नाटक में कार्यगत एकता है।

नाटक के संवाद अन्य पूर्ववर्ती नाटकों की अपेक्षा कहीं अधिक भावपूर्ण, मर्मस्पर्शी सटीक एवं सशक्त हैं। बीच-बीच में अँग्रेजी शब्दों, वाक्यांशों अथवा वाक्यों के प्रयोग खटकते हैं।

जानकी के हृदय का अन्तर्द्वन्द्व बड़ा मर्मवेधी है, जिसे पुष्पा ने अपने अभिनय द्वारा बड़ी मानिकता के साथ व्यक्त किया।

पंजाबी के लोकगीत एवं भजन के साथ सूर, कबीर और मीरा के पद बड़े सारगर्भित हैं, जिनमें लक्ष्मी सिंह—जैसे सभी दंगा-पीड़ित शरणाधियों के हृदय की वेदना भी मुखर हो उठती है। 'उड़ के लंघ जाणा' (पंजाबी लोक-गीत) का 'धीम साग' के रूप में सुन्दर एवं प्रभावशाली प्रयोग किया गया है।

'आहुति' कुछ काल तक पंजाब विश्वविद्यालय के पाठ्यक्रम में भी रहा है।

पृथ्वी मिशेटर्स के अन्य नाटक हैं—रामानन्द सागर और पृथ्वीराज कपूर के सहलेखन का 'कलाकार', (८ सितम्बर, १९४९ ई०) 'विस्मिल' का 'पंसा' (सन् १९४३ ई०) और मन्मलाल 'शोल' का 'किसान'।

दो दृश्यबन्धों पर अभिनीत 'कलाकार' में लेखक-द्वय ने 'कला कला के लिये' सिद्धान्त पर आधुनिक नारी को 'मॉडल' या 'सोसाइटी गर्ल' बनाने वाली कला की भर्त्सना कर सोहृदय एवं जीवनोंपथोगी कला को ही श्रेयस्कर माना है। 'पंसा' में दो दृश्यबन्ध हैं, जिसमें पंसे की भूष के जागने पर नायक शान्तिमलाल के शान्त जीवन में उठने

वाले प्कार और अन्तर्द्वन्द्व की कथा कही गई है ।

पैसा शान्तिलाल को नर-पिशाच बना देता है और वह अपनी 'अन्तरात्मा की आवाज' की उपेक्षा कर अपनी एकमात्र पुत्री इन्द्रा को उसकी इच्छा और विहारी के साथ हुई मंगनी के बावजूद एक वृद्ध सेठ के गले बांध कर विधवा बनाता, पुत्र धोहन को सम्पत्ति से वंचित कर घर से निकालता और अपने मित्र एवं शुभचिन्तक कालिदास को घोर आर्थिक क्षति पहुँचा कर, शराब के नशे में, मोटर दुर्घटना का शिकार बनने को विवश करता है । स्वयं भी मानसिक असाति, रोष और उज्रिद्धा से ग्रस्त होकर वक्त अपने रूप पर प्रकाशप करता और सदाचारी मित्र किशोर (विहारी के पिता) के दिलाए सात्त्विक मार्ग को स्वीकार कर पुनः मानव बन जाता है । नाटक के अन्त में पृथ्वीराज ने दीप्ति प्रभावो तथा ध्वनि-संकेतो के सहारे अपने प्रभावी अभिनय द्वारा शान्तिलाल के अपराधी मन के द्रष्टा को जिस कौशल के साथ व्यक्त किया, वह मूलायों नहीं आ सकता ।<sup>१५</sup>

'पैसा' एक सुन्दर एवं प्रभावपूर्ण मनोवैज्ञानिक नाटक है—सोहेय्य और शिक्षाप्रद । नरोत्तम व्यास ने इसे 'वक्त की जलरत' और 'लाइलाज बीमार के लिए आबेहयात' कहा है ।<sup>१६</sup>

सर्वप्रथम 'पैसा' अहमदाबाद में सेन्ट्रल टाकीज के मंच पर ४ अक्टूबर १९५३ को खेला गया था । १७ अक्टूबर, ५३ को दम्बई में रायल अपिरा हाउस में इस नाटक का उद्घाटन दम्बई के तत्कालीन मुख्य मंत्री (और अब प्रधान मंत्री) मरारजी देसाई ने किया था । इसमें पृथ्वीराज कपूर का शान्तिलाल अविस्मरणीय है । उनके अभिनय में 'गरीबी-अमीरी, प्रेम-घृणा, उम्माद-हर्ष, मित्रता-शत्रुता, रोना-हँसना, आस्तिकता-नास्तिकता, लालच-उदारता, ममता-रग्यार, कलह-शान्ति, सारल्य-हठ', सभी दशाओं तथा मनोविकारों के बहुरंगी चित्र एक ही जगह देखने को मिलते हैं ।<sup>१७</sup> 'पैसा' में उज्जरा भुमताज ने सुलोला (शान्तिलाल की पत्नी) की, कमुदिनी ने इन्द्रा की, रवीन्द्र कपूर ने मोहन की, श्रीराम ने किशोर की, विश्व मेहरा ने कालिदास की तथा स्वदेश घनन ने विहारी की सुन्दर भूमिकाएँ की ।

पृथ्वी थियेटर्स के अन्य नाटकों के विपरीत यह चार अंकों का नाटक है, जिसमें कोई दृश्य नहीं है । प्रथम अंक में शान्तिलाल के छोटे से फ्लैट तथा दूसरे, तीसरे और चौथे अंकों में समुद्रतटवर्ती उसके बड़े शानदार फ्लैट के केवल दो दृश्यबन्धों पर ही यह सम्पूर्ण नाटक प्रदर्शित किया गया था ।

संवाद अपेक्षाकृत छोटे, नुस्त, मुहावरेदार, ओजपूर्ण एवं सजीव हैं । अंग्रेजी के शब्दों एवं वाक्यों का प्रयोग इस नाटक में भी हुआ है, किन्तु अपेक्षाकृत कुछ कम । 'कान्ता ने गहना खरीदना था' (पृ० २०), 'कस्मविद्धतम्' के लिए 'कस्मविषद्धनम्' (पृ० २२ तथा अग्यत्र), 'पैर की जूते' (पृ० २३), समुराल के लिए 'पीडर' (पृ० १०२) आदि के प्रयोग व्याकरण एवं अर्थवत्ता की दृष्टि से त्रुटिपूर्ण हैं ।

'पैसा' के आधार पर इन्ही नाम की फिल्म भी बन चुकी है, किन्तु यह अधिक सफल नहीं हुई ।

'किसान' में भारतीय कृषक के जीवन की समस्याओं और सघर्ष, उनके मनोबल और आत्मविश्वास के चित्रण के साथ सत् की विजय प्रदर्शित की गई है । 'किसान' पर उत्तर प्रदेश सरकार से पुरस्कार भी मिल चुका है ।<sup>१८</sup> इस नाटक को हिन्दी में ही लेनिनप्राद और आस्को में प्रदर्शित किया जा चुका है ।<sup>१९</sup>

पृथ्वी थियेटर्स के नाटक भरती-नमूने पर प्रायः चार घंटे के होते थे । अभिनय में पृथ्वीराज के बोलने का दम, आवाज की बुलंदी और स्वाभाविकता नाटकों में प्राण फुंक देती है । उनकी स्वर-साधना के पीछे उनके दृढ़ चरित्र, नैतिक व्यायाम-जन्य स्वास्थ्य और आत्मिक मनोबल का बहुत बड़ा संबंध रहा है । प्रायः सभी नाटकों के नायकों ने चरित्र पृथ्वीराज के मनोमुकुल होने के कारण उन पर बहुत फबते रहे हैं । उनकी भूमिकाएँ इतनी प्रभावपूर्ण हुआ करती थी कि अन्य कलाकार उनके व्यक्तित्व के आगे सब-से धाया करते थे ।<sup>२०</sup>

पृथ्वीराज कला के प्रति पूरी ईमानदारी और सच्चाई बरतते थे, जिसे वे अपने कठोर परिश्रम, पात्र की

भूमिका के प्रति अनवरत जिज्ञासा और उसे आत्मसात करने की भावना से अनुप्राणित होकर सजीव एवं गत्यात्मक बना दिया करते थे। उनकी कला केवल कला के प्रति नहीं, राष्ट्र के प्रति समर्पित रही है, क्योंकि उनका व्यक्तित्व राष्ट्र-प्रेम और राष्ट्र की भावनात्मक एकता के क्षीने, किन्तु मुद्द तन्तुओं से घुँघा हुआ है। पृथ्वी पियेटर्स के राष्ट्रीय नाटकों में उनके इस व्यक्तित्व की झलक मिलती है, जिसे पृथ्वीराज ने अपनी प्रमुख भूमिकाओं के द्वारा कलात्मक अभिव्यक्ति दी। उनके सामाजिक नाटक भी प्रेम, करुणा, भगता, उत्सर्ग, सत्य, न्याय, आत्म-विश्वास, सह-अस्तित्व एवं सह-कार्य के उदात्त भावों से अनुप्राणित हैं।

इन नाटकों में निर्देशन प्रायः पृथ्वीराज का ही रहा है। 'सकुन्तला' और 'दीवार' को छोड़ दोष नाटकों में सहायक निर्देशन का काम आणिक कपूर ने किया - संगीत-निर्देशन राम मांगोली ने और नृत्य-निर्देशन सत्यनारायण ने किया।

नाटक प्रायः आधुनिक त्रिभुजोद्य दृश्यबन्धों (सेटों) पर खेले जाते थे, जो रंगदीपन की आधुनिक पद्धति तथा ध्वनि संकेतों के उपयोग से बहुत प्रभावशाली बन जाते थे। गीत और नृत्य, प्रायः लोक-नृत्य ध्रुवों की मधुरता और नाटक की सप्रेषणीयता बढ़ा देते थे। दूरी और गहराई, रात्रि और दिन रंगों और प्रकाश के समुचित सम्मिश्रण से यथार्थ बन उठते थे। दृश्यबन्ध-निर्माण जहाँगीर मिस्त्री, रंग-दीपन बिल्हा जोशी और नैयर तथा ध्वनि-संकेत का कार्य धनजीसाह करते रहे हैं।

पृथ्वी पियेटर्स पर ढाई लाख से चार लाख रुपये तक वार्षिक व्यय होता था, जिसमें से लगभग एक लाख २० कर के रूप में सरकार को देना पड़ता था, फलतः इस व्यय की पूर्ति के लिए उसे देश में निरन्तर घूमते रहना पड़ता था। वर्ष में कम से कम चार महीने के लिये पृथ्वी पियेटर्स अपने नाट्य-दल तथा रथ-सज्जा एवं रंगोपकरणों के साथ उत्तर अथवा दक्षिण भारत का भ्रमण किया करता था।<sup>१४४</sup> उसने उत्तरी भारत में पञ्जाब के फिरोजपुर, लुधियाना, जालंधर, और अमृतसर, काश्मीर के श्रीनगर तथा जम्मू, दिल्ली, उत्तर प्रदेश के कानपुर, आगरा, लखनऊ, इलाहाबाद, मेरठ, वाराणसी, मुरादाबाद, मथुरा, आदि, बिहार के पटना, भागलपुर, मुजफ्फरपुर आदि, मध्य प्रदेश के जबलपुर, ग्वालियर आदि तथा बंगाल के कलकत्ते से होकर दक्षिणी भारत में भीरंगाबाद, हैबराबाद, विजयवाड़ा, मद्रास, त्रिचनापल्ली, मद्रुरा तथा रामेश्वरम् तथा आसुतु-हिमालय दीर्घ यात्राएँ कीं। अर्धोपार्जन के लिये की गई इन यात्राओं के अतिरिक्त पृथ्वीराज की कभी-कभी फिल्मों में काम करके अपने पियेटर्स का संपोषण करना पड़ता था, तो कभी पियेटर्स का सभी सामान-पदों पोसाकें, दृश्यावली आदि मिरची रखकर ऋण भी लेना पड़ता था।<sup>१४५</sup> अनेक सफट सेल कर क्यों तक उसने रंगमंच के प्रदीप को जलाये रखा, किन्तु जगता, २० अप्रैल, १९६० को अर्थ-सफट तथा पृथ्वीराज की व्यक्तिगत अस्वस्थता के कारण वह बन्द हो गया।<sup>१४६</sup> हिन्दी रंगमंच के इतिहास में यह एक दुःख घटना थी। अपने सोलह वर्ष के जीवन में पृथ्वी पियेटर्स ने बम्बई तथा देश के अन्य अनेक नगरों में नाटकों के लगभग २५०० प्रदर्शन किये।<sup>१४७</sup> इन नाटकों में कुद्देक ५०० रात्रियों तक या अधिक भी चले। नम्य हिन्दी-रंगमंच के लिए यह एक विशिष्ट उपलब्धि थी।

### (तीन) सरकार द्वारा स्थापित केन्द्रीय एवं राज्य संस्थाएँ एवं प्रभाग

आधुनिक युग में स्वतन्त्रता के बाद भारत सरकार और विभिन्न राज्यों की सरकारों का ध्यान कला, संस्कृति और साहित्य के समुचित विकास की ओर गया। अभी तक इन्हें कोई राज्य-संरक्षण अथवा प्रोत्साहन प्राप्त न था। रंगमंच राज्य-संरक्षण अथवा समाज द्वारा उचित प्रोत्साहन के अभाव में किसी प्रकार चलता तो अवश्य रहा, किन्तु उसके स्थायित्व के लिये कोई मार्ग प्रयत्न न हो सका था। इस क्षेत्र में जो कुछ कार्य हो रहा था, वह कलाकारों, निर्देशकों और नाटककारों की अनवरत व्यक्तिगत साधना और परिश्रम का ही परिणाम था।

सरकार की ओर से प्रोत्साहन और संरक्षण स्वतन्त्रता के उपरान्त भी कई वर्ष बाद प्रारम्भ हो सका । एतदर्थ केन्द्रीय स्तर पर भारत सरकार ने दो कदम उठाये—संगीत नाटक अकादमी और संगीत-नाटक प्रभाग की स्थापना । सरकार द्वारा ये कदम यद्यपि कुछ विलम्ब से उठाए गये थे, फिर भी ये सही दिशा में उठाये गये आवश्यक कदम थे, जिनका सर्वत्र स्वागत हुआ । राजकीय संरक्षण का सभी क्षेत्रों पर अच्छा प्रभाव पड़ा है ।

संगीत नाटक अकादमी—भारत सरकार के शिक्षा मंत्रालय ने भारतीय नृत्य, नाटक और संगीत के क्षेत्रों में अनुसंधान, उनके शिल्पों के उन्नयन और तत्सम्बन्धी विचार-विमर्श और दूसरे देशों के साथ इन क्षेत्रों में सांस्कृतिक आदान-प्रदान के लिये जनवरी, १९५३ में संगीत नाटक अकादमी की स्थापना की ।<sup>१११</sup> इसका उद्देश्य मानवीय संवेदन एवं सांस्कृतिक सम्पर्क के इस सुमस्कृत माध्यम द्वारा भारत में सांस्कृतिक एकता एवं विदेशों से सांस्कृतिक सम्बन्ध स्थापित करना है । अकादमी के विविध कार्यों एवं अधिकारों पर दृष्टिपात करने से उसके महत्त्व का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है । अकादमी के प्रमुख कार्य और अधिकार ये हैं<sup>११२</sup> :—

- (१) प्रादेशिक अथवा राज्य की अकादमियों के कार्यों का समायोजन,
- (२) भारतीय नृत्य, नाटक एवं संगीत के क्षेत्रों में सोच-कार्य को प्रोत्साहन और तदर्थ एक पुस्तकालय एवं संग्रहालय (म्यूजियम) की स्थापना,
- (३) नृत्य, नाटक और संगीत कलाओं के सम्बन्ध में विविध प्रदेशों के विचारों का आदान-प्रदान और उनके शिल्पों को समुन्नत बनाने के लिये प्रोत्साहन,
- (४) हिन्दी तथा इतर भारतीय भाषाओं के नाट्य-केन्द्रों की स्थापना और विविध नाट्य-केन्द्रों में सहयोग को प्रोत्साहन,
- (५) नाट्य-कला का प्रशिक्षण (जिसमें अभिनय का प्रशिक्षण भी सम्मिलित है), रंग-शिल्प के अध्ययन और नाटकों के उपस्थापन की शिक्षा देने वाली मस्थाओं की स्थापना प्रोत्साहन,
- (६) पुरस्कार और विशेष प्रमाण-पत्र देकर नये नाटकों के उपस्थापन को प्रोत्साहन,
- (७) भारतीय नृत्य, नाटक और संगीत-विषयक साहित्य (जिसमें संदर्भ ग्रंथ, यथा सचिव शब्द-कोष या प्राविधिक शब्दों की पुस्तिका सम्मिलित है) का प्रकाशन,
- (८) अम्पावसायिक रंगमंच, बच्चों के रंगमंच, खुले मंच तथा अपने विविध रूपों में ग्राम्य मंच के विकास को प्रोत्साहन,
- (९) देश के विविध प्रदेशों के लोक-नृत्य और लोक-संगीत का पुनरुद्धार और संरक्षण तथा सामूहिक संगीत, सैनिक संगीत आदि को प्रोत्साहन,
- (१०) अखिल भारतीय आधार पर नृत्य, नाटक और संगीत समारोहों का आयोजन और प्रादेशिक समारोहों को प्रोत्साहन,
- (११) नृत्य, नाटक और संगीत के क्षेत्रों में उल्लेखनीय कार्य करने वाले कलाकारों को पुरस्कार एवं विशेष प्रमाण-पत्र देकर मान्यता प्रदान करना, और
- (१२) नृत्य, नाटक और संगीत-सम्बन्धी दलों का दूसरे देशों के तत्सम्बन्धी दलों के साथ आदान-प्रदान ।

इसमें सन्देह नहीं कि उपर्युक्त कार्यों की सूची पर दृष्टि डाल कर यह कहा जा सकता है कि रंगमंच-आन्दोलन और अन्य कलाओं के विकास के लिये संगीत नाटक अकादमी ने जो कार्यक्रम एवं लक्ष्य स्थिर किये हैं, वे अत्यन्त महत्वाकांक्षी होते हुए भी चिर-सुदृशीय हैं । अकादमी ने अपने इन कार्यक्रमों की पूर्ति के लिये कई महत्त्वपूर्ण कदम उठाए हैं, जिनमें उल्लेखनीय हैं—राज्यों में प्रादेशिक अकादमियों की स्थापना, नाट्य-समारोहों एवं





केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित प्रथम नाट्य-समारोह:  
ऊपर - इण्डियन नेशनल थियेटर, बम्बई द्वारा प्रस्तुत चम्पवदन  
मेहता-कृत 'मासम रात' (गुजराती, ४ दिसम्बर, १९५४ तथा  
नीचे - मुम्बई मराठी साहित्य सच, बम्बई द्वारा भवस्थ कृ. प्र. लाडिलकर-  
कृत 'भाऊबदकी' (मराठी, ५ दिसम्बर, १९५४) के दृश्य

(छविचित्र प्रभाग, सु. एवं प्र. मंत्रालय, भारत  
सरकार के सौजन्य से)





केन्द्रीय मगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित प्रथम माध्यम समारोह :  
 ऊपर : बहुकपी, कलकत्ता द्वारा प्रस्तुत रवीन्द्र-‘रक्तकरवी’ (बंगला,  
 २१ दिसम्बर, १९५४) तथा  
 नीचे : तुलसी साहिद-कृत ‘छेडा तार’ (बंगला, २३ दिसम्बर, १९५४) के दृश्य

(छविचित्र प्रभाग, मू. एवं प्र. मंत्रालय, भारत सरकार के सौजन्य से)





पगोत नाटक अकादमी द्वारा सप्र हाउस, नयी दिल्ली में आयोजित  
नाट्य समारोह में बिहार कला केन्द्र, पटना द्वारा १९ दिसम्बर, १९५४  
को प्रस्तुत रामबृक्ष बेनीपुरी-कृत 'अम्बपाली' का एक दृश्य

(छविचित्र प्रभाग, यू० एच प्र० मंत्रालय, भारत सरकार के सौजन्य से)

द्वितीय ग्रीष्म नाट्य समारोह में तालकटोरा गार्डन, नयी दिल्ली के खुले मंच  
पर १९ मई, १९५७ को प्रस्तुत भानु-‘बारदत्त’ के सीताराम बतुबंदी-कृत  
नाट्य-रूपांतर का एक दृश्य



प्रतिभोगिताओं का आयोजन, नृत्य, नाटक आदि के लिये अकादमी पुरस्कारों की व्यवस्था, नाट्याभिनय-शिक्षण एवं शोध के लिये मेदानल स्कूल आफ ड्रामा एण्ड एजियन थियेटर इंस्टीट्यूट की स्थापना, विविध नाट्य-रूपों के सर्वेक्षण के लिये मान्यता प्राप्त संस्थाओं की सहायता, मंचोपकरण खरीदने के लिए नाट्य-संस्थाओं को अनुदान तथा शोध-छात्रों के अध्ययन से लिये एक पुस्तकालय एवं संग्रहालय की स्थापना। इसके अतिरिक्त प्राचीन एवं दुर्लभ पांडुलिपियों के प्रकाशन के लिए विभिन्न संस्थाओं और नाटकों के प्रकाशन के लिए विद्वानों की भी आर्थिक सहायता दी जाती है।

संगीत नाटक अकादमी अपनी एक छात्राधी पत्रिका 'संगीत नाटक जर्नल' (अंग्रेजी) सन् १९६५ से निकाल रही है, जिसमें भारत तथा घेय विदेश के नाटकों एवं रंगमंच के सम्बन्ध में श्रानवर्धक लेख प्रकाशित होते हैं। इसके अतिरिक्त अकादमी प्रति वर्ष अपनी वार्षिक रिपोर्ट (अंग्रेजी) भी प्रकाशित करती है, जिसमें उसके प्रत्येक वर्ष के विविध कार्य-कलाओं तथा उपलब्धियों का खोरा दिया जाता है। अकादमी नाट्य-विषयक विविध समाचारों के प्रकाशन के लिए द्विमासिक समाचार-पत्रिका ('न्यूज बलेटिन', अंग्रेजी) भी निकालती है।

भारत के रंग कमियों का जीवन-परिचय संकलित कर अकादमी मोझ ही 'हूज हू इन थियेटर' नामक एक श्रुत ग्रन्थ निकालने जा रही है।

यह खेद का विषय है कि हिन्दी राष्ट्र-भाषा स्वीकृत हो जाने के बाद भी अकादमी की पत्रिकाएँ तथा अन्य प्रकाशन हिन्दी में न निकल कर अंग्रेजी में ही प्रकाशित हो रहे हैं।

राज्यों की अकादमियाँ—कई राज्यों में प्रादेशिक संगीत नाटक अकादमियाँ स्थापित की जा चुकी हैं। सन् १९५६ तक अन्य राज्यों के साथ हमारे अध्ययन के भाषा-क्षेत्रों में से सीराष्ट्र, राजस्थान, मध्यभारत, भोपाल (मध्य भारत और भोपाल अब नये राज्य मध्य प्रदेश के अग हैं) और बिहार में प्रादेशिक अकादमियाँ स्थापित हो चुकी थी।<sup>11</sup> उत्तर प्रदेश में 'उत्तर प्रदेश संगीत-नाट्य भारती' नाम से प्रादेशिक अकादमी की स्थापना सन् १९६३ में हुई। अब यह अपने परिवर्तित नाम 'उत्तर प्रदेश संगीत नाटक, अकादमी' के नाम से ही कार्यरत है। पश्चिमी बंगाल में भी प्रादेशिक अकादमी बन चुकी है।

नाट्य-समारोह, प्रतिभोगितायें एवं पुरस्कार—केन्द्रीय अकादमी द्वारा प्रत्येक वर्ष नाट्य-समारोह एवं प्रतिभोगिताएँ आयोजित की जाती हैं, जिनमें सस्कृत-सहित सभी भारतीय भाषाओं के नाटक खेले जाते हैं। इनमें सर्वश्रेष्ठ नाटक, नाटककार एवं अभिनेता, सर्वोत्तम नाटकोपस्थापन 'प्ले प्रोडक्शन' और निर्देशन के लिए पुरस्कार अथवा प्रमाण पत्र दिये जाते हैं। ये पुरस्कारादि प्रतिवर्ष एक समारोह में राष्ट्रपति द्वारा दिये जाते हैं। सामान्यतः इस प्रकार के पुरस्कार में एक साल, स्वर्ण-अंगन, स्वर्ण-कडी अथवा स्वर्ण-कमल और 'समद' या प्रमाणपत्र होता है।

सन् १९५५ में सर्वोत्तम अभिनेता का पुरस्कार मराठी के यशस्वी अभिनेता नारायणराव राजहंस (बाल-गंधर्व) को तथा सन् १९५९ में सर्वोत्तम नाटक का पुरस्कार 'आपाड का एक दिन' पर उसके लेखक मोहन राकेश को और सर्वोत्तम उपस्थापित नाटक का पुरस्कार विनोद रस्तोगी के 'नये हाथ' पर कलकत्ते की नाट्य-संस्था अनामिका को प्रदान किया गया।

सन् १९६० में गुजराती के नाटककार प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी को नाट्य-लेखन के लिये और गुजराती रंगमंच के सर्वश्रेष्ठ नाट्य-निर्देशक कासमभाई नथुभाई और को निर्देशन के लिये संगीत नाटक अकादमी के पुरस्कार प्राप्त हुए। गुजरात राज्य की संगीत नाटक अकादमी ने कासमभाई को सन् १९६४ में ताम्रपत्र दिया था।<sup>12</sup>

इसके अतिरिक्त सर्वोत्कृष्ट अभिनय के लिये गणपतराव बोडस एवम् चिन्तामण राव कोल्हटकर (मराठी), अहीन्द्र चौधरी (बंगला), श्रीमती तृप्ति मिश्र (बंगला) और श्रीमती जोहरा सहगल (हिन्दी) को,

उपस्थापन एवं निर्देशन के लिए पृथ्वीराज कपूर (हिन्दी), जयचंकर 'गुन्दरी' (गुजराती), शंभु मित्र (बंगला) तथा दत्तात्रेय अलकाजी (हिन्दी-अंग्रेजी) को, नाट्य-लेखन के लिये शिवकुमार जोशी (गुजराती), भार्गवराम विठ्ठल (मामा) बरेकर और वसंत कानेटकर (मराठी) तथा जलल दत्त (बंगला) को और नाट्योपस्थान के लिये रूपकार, कलकत्ता (बंगला) को भी अकादमी पुरस्कार प्राप्त हो चुके हैं।<sup>११</sup>

राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय एवं एशियाई नाट्य संस्थान—वस्तुतः ये दो संस्थाएँ हैं, जो एक में विलीन होकर काम कर रही हैं। एशियाई नाट्य संस्थान (एशियन थियेटर इंस्टीट्यूट) की स्थापना जनवरी, १९५८ में नाट्य सच, दिल्ली द्वारा हुई थी, जिसे यूनेस्को (संयुक्त राष्ट्र शैक्षिक, सामाजिक एवं सांस्कृतिक सच) और संगीत नाटक अकादमी द्वारा वित्तीय सहायता मिलती थी। अकादमी ने इस संस्थान को जुलाई, १९५५ में ले लिया और अप्रैल, १९५९ में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय की स्थापना होने पर उसे इस विद्यालय में विलीनीकृत कर दिया गया। संस्थान का लक्ष्य है—भारत-सहित एशिया के विविध नाट्य-रूपों का अनुसंधान तथा एशियाई देशों के कलाकारों और विद्वानों को अनुसंधान के लिये सुविधा देना। विद्यालय के कार्य-क्षेत्र के अन्तर्गत आता है—नाट्यकला का प्रशिक्षण, जिसमें नाटक-साहित्य का इतिहास, उपस्थापन, रंग-सज्जा, परिधान-रचना, रंगदीपन, रूप-सज्जा आदि सम्मिलित हैं। यह प्रशिक्षण—पाठ्यक्रम तीन वर्षों का है। प्रथम वर्ष सभी छात्रों के लिये एक-सा ही पाठ्यक्रम रहता है। जिसमें पूर्वी और पश्चिमी नाटक-साहित्य, अभिनय, योगाभ्यास, निर्देशन, दृश्याकन एवं रंग-स्थापत्य, परिधान-रचना, रूप-सज्जा, रंगदीपन आदि के सिद्धान्त और व्यवहार की शिक्षा दी जाती है। दूसरे तथा तीसरे वर्ष अभिनय, उपस्थापन, सामुदायिक नाटक अर्थात् ग्राम-रंगमंच, शिक्षामूलक नाट्यकला अर्थात् स्कूली बालकों की नाट्यकला सिखाने और शिला के माध्यम के रूप में नाट्य-कला की उपयोगी विधि तथा रंगशिल्प को प्रशिक्षण में से किसी एक विषय में विशेषज्ञता प्राप्त करनी होती है।

पाठ्यक्रम की इस अवधि में प्रत्येक छात्र को प्रायः ६-७ संस्कृत नाटक और भारतीय तथा विदेशी भाषाओं के लगभग बीस-बीस नाटक पढ़ने पड़ते हैं, जिससे उसकी दृष्टि का विस्तार होता है और उसमें 'रंगमंच की मृत्ती तड़क-भड़क, तथा घटियापन को पहिचान कर भारतीय परम्परा के भीतर ही ग्रामाधिक नाट्यानुभूति' को परलने-समझने की समता आ जाती है।<sup>१२</sup> शिक्षण का माध्यम और नाट्योपस्थापन का माध्यम हिन्दी और अंग्रेजी है। प्रत्येक वर्ष नया सत्र १५ जुलाई को प्रारम्भ होता है। प्रवेश के समय प्रत्येक छात्र को प्रवेश-शुल्क, द्यूशन फीस आदि सहित (१२५) २० देने पड़ते हैं। योग्य छात्रों को (२००) २० से बढ़ाकर अब ३००) २० प्रतिमाह की कुछ छात्रवृत्तियाँ दी जाती हैं, जिससे वे आर्थिक चिन्ताओं से मुक्त होकर प्रशिक्षण प्राप्त कर सकते हैं। प्रत्येक वर्ष लगभग २५ नये विद्यार्थियों को प्रवेश दिया जाता है। कक्षाएँ प्रातः नौ से अपराह्न साढ़े चार बजे तक लगती हैं, जिसके बीच चाय एवं 'लंच' के लिये अवकाश मिलता है। आवश्यक होने पर पूर्वाभ्यास और अन्य व्यावहारिक कार्य संध्या समय किये जाते हैं। छात्रावास की पहले कोई सुविधा नहीं थी, किन्तु अब छात्रावास की भी व्यवस्था हो गई है। नाट्योपस्थापन के लिये पहले दूसरी रंगशालाएँ किराये पर ले ली जाती थीं अबवा खुले मैदानों में अस्थायी रंगशालाएँ बना ली जाती थी, लेकिन अब एक छोटे-से खुले रंगमंच की व्यवस्था विद्यालय के निकट ही हो गई है। एक स्टूडियो थियेटर भी है। इस प्रकार के उपस्थापन में विद्यालय की छात्र-छात्राएँ अपने अभिनय-कौशल एवं क्षमता का प्रदर्शन करती हैं। प्रत्येक वर्ष तीन-चार नाटक विद्यालय की ओर से और कुछ छोटे-बड़े नाटक इस विद्यालय की छात्र-छात्राओं द्वारा प्रस्तुत किये जाते हैं। विद्यालय की स्थापना से दो-तीन वर्ष के भीतर हिन्दी में 'भगवद्गजुकीयम्' (बोधायन के संस्कृत प्रहसन का अनुवाद, १९५९-६०), 'पाप और प्रकाश' (मू० ले० टासटाय), जगदीशचन्द्र माथुर-कृत 'शारदीया', 'गुलियाघर' (इब्न-ए बाल्स हाउस का अनुवाद) आदि नाटक खेले गये।



राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नयी दिल्ली द्वारा आरम्भित दो नाटक :  
 ऊपर : चर्मवीर भारती-कृत 'अथा युग' में चित्तामन्य मृतराष्ट्र तथा  
 नीचे : मोहन राकेश-कृत आपाठ का एक दृश्य में महाकवि  
 कालिदास, उसकी प्रियती मल्लिका तथा बिलोम

(राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नयी दिल्ली के सीजम्प से)





राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नयी दिल्ली द्वारा खले रंगमंच पर प्रदर्शित 'होरी' के दो दृश्य :  
 ऊपर - पीपल के वृक्ष के नीचे ग्राम्य शोषडियो के रूप में नाटक का दृश्यमंच तथा  
 नीचे : नाटक के नायक होरी तथा नायिका बनिमा ( १९६७ई० )

( राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नयी दिल्ली के सौजन्य से )



प्रस्तुत शती के सातवें दशक में विद्यालय ने सोफोक्लीज-‘ऐंटिगनी’, ‘बिच्छू’ (मोलियर-कृत ‘फोरबेरीज डि स्कार्पो’ का हिन्दी-रूपान्तर, ६-७ अप्रैल, १९६३), चमंडीर भारती-कृत काव्य-नाटक ‘अन्धा युग’ (१० से १७ अक्टूबर, १९६३), सोफोक्लीज-कृत ‘ईडिपस रेक्स’ (अनु० जितेन्द्र कौशल, २९ फरवरी, १९६४, ६ से ८ तथा १३ से १४ मार्च, ६४ तथा १० से १२ सितम्बर, १९६४), ‘सूत्र’ (अकबरे कामू के ‘कास परपज’ का सत्यदेव दत्त कृत हिन्दी-रूपान्तर, २० से २२ मार्च, ६४), स्ट्रिडबर्ग-कृत ‘दि फादर’ (३ से ५ नितम्बर, ६४), शेक्सपियर-‘किंग लियर’ (उर्दू-रूपान्तर, १० से १२ तथा १४ से १७ दिसम्बर, १९६४) आदि कई नाटक अभिर्मित किये ।

विद्यालय ने ‘अन्धा युग’ का प्रदर्शन दम्बई में ८ फरवरी, १९६४ को तथा ‘ईडिपस रेक्स’ का प्रदर्शन बलकत्ते में २६ दिसम्बर, १९६४ को किया । ‘किंग लियर’ का मंचन मलिन भारतीय सांस्कृतिक सम्मेलन के अवसर पर हैदराबाद में ३१ जनवरी, १९६५ को किया गया ।

शेक्सपियर चतुर्दशती के अवसर पर संगीत नाटक अकादमी तथा साहित्य अकादमी के समुक्त तत्त्वावधान में ‘शेक्सपियर की बहुमुखी प्रतिभा के विविध पक्ष तथा उनका व्यक्तित्व पर प्रभाव’ विषय पर ४ से ८ दिसम्बर, १९६४ तक रवीन्द्र भवन, नई दिल्ली में एक विचार-गोष्ठी का आयोजन किया गया, जिसका उद्घाटन ४ दिसम्बर को सायंकाल तत्कालीन राष्ट्रपति डॉ० सर्वपल्ली राधाकृष्णन् ने किया । इस अवसर पर दूसरे दिन से रात्रि को म्यू शेक्सपियर कम्पनी, लंदन ने शेक्सपियर-कृत ‘दि टेमिंग आफ दि श्रू’ (अंग्रेजी) तथा ‘दि टेम्पेस्ट’ (अंग्रेजी) काइन आर्ट्स हॉल, नई दिल्ली में क्रमशः ५ तथा ७ दिसम्बर को, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ने ‘शेक्सपियर-‘किंग लियर’ (उर्दू) विद्यालय के रंगमंच पर ६ दिसम्बर को तथा लिटिल थियेटर ग्रुप, कलकत्ता ने ‘शेक्सपियर-‘ए मिड समर नाइट्स ड्रीम’ (बंगला में ‘मध्य प्रोषे रात्रे स्वप्न’) इण्डियन इन्स्टीट्यूट आफ पब्लिक एडमिनिस्ट्रेशन के प्रेसागृह में ८ दिसम्बर को प्रदर्शित किया ।

गोष्ठी में ५ दिसम्बर से जिन विषयों पर प्रवेश निबन्ध (पेपर्स) पढ़े गये और विचार-विनिमय हुआ, वे ये : शेक्सपियर का मेरा अध्ययन, शेक्सपियर के नाटकों का अध्यापन, शेक्सपियर के नाटकों का प्रदर्शन तथा शेक्सपियर और भारतीय भाषाओं का नाटक-साहित्य ।

प्रथम विषय पर गोष्ठी का यह मत रहा कि ‘शेक्सपियर का नाटक-साहित्य इतना विविध और व्यापक है कि कोई भी व्यक्ति उसमें कोई भी विचार-धारा और जीवन-दर्शन खोज सकता है ।”

द्वितीय विषय पर यह तय पाया गया कि ‘शेक्सपियर के समीक्षा-साहित्य’ के साथ ही छात्रों का उनकी नाट्य-कृतियों से और अधिक सीधा और जीवन्त साक्षात्कार कराया जाना चाहिये ।”<sup>१६</sup> इस मतकय का आशय यह था कि छात्रों को शेक्सपियर के नाटकों के प्रदर्शन दिखाये जायें और उन्हें उनके प्रदर्शनों में भी सक्रिय रूप से संबद्ध किया जाय ।

तृतीय विषय पर ई० अल्काजी, उत्पल दत्त, हबीब तनवीर, मृणालिनी साराभाई, डगलस ब्लैयेट तथा डेविड विलियम (म्यू शेक्सपियर कम्पनी के निदेशक) ने अपने-अपने विचार प्रकट किये । जो निष्कर्ष निकला, वह यह था कि शेक्सपियर के नाटकों को भारतीय संदर्भ में प्रस्तुत कर उन्हें एक विशिष्ट रूप दिया जा सकता है । साथ ही प्रत्येक पीढ़ी के लिए पुराने नाटकों के नये अनुवादों और उनके प्रयोगों की बाधनीयता पर भी जोर दिया गया ।

अन्तिम विषय पर विचारोपरान्त यह मतकय रहा कि भारत की सभी भाषाओं पर शेक्सपियर का प्रभाव समान रूप से पड़ा और उनमें ऐतिहासिक नाटक-लेखन की प्रेरणा और उसका रूप-विधान-वाचकी का जन्म, बल्लु-बिग्यास में संघर्ष-तत्त्व का प्रवेश, संवादों की उदात्त, आवृत्तपूर्ण तथा ओजमयी भाषा आदि शेक्सपियर का आया



और भारतीय तथा एलिजबेथकालीन नाट्य-परम्परा की अनेक रुढ़ियों, तत्त्वों आदि में समानता के कारण दोनस-पियर की नाट्य-कला यहाँ की नाट्य-परम्परा के साथ सहज भाव से समेकित हो गयी।<sup>1</sup>

विद्यालय ने गत दसक में जो अन्य नाट्य-प्रयोग किये, उनमें प्रमुख हैं—मोलियर—‘कजुस’ (१९६५ ई०), आर्य रंगाचार्य—‘धुनो जनमेजय’ (हिन्दी में, १९६५ ई०), गिरीश कारनाड के ‘तुंगलक’ तथा ‘आटे का कुक्कट’ (कन्नड में हिन्दी-रूपांतर), डेक्सपियर—‘अविलो’, ‘होरी’ (१९६७ ई० प्रेमचन्द—‘गोदान’ का विष्णु प्रभाकर-रूपांतर), ब्रेस्ट—‘खडिया का घेरा’, मोहन राकेश के ‘आपाठ का एक दिन’ तथा ‘लहरो के राजहंस’ (१९६७ ई०), इनसन—‘प्रेत’, ‘एंटिगनी’ आदि।

इनमें से अधिकांश नाटक विद्यालय के खुले रंगमंच पर ही प्रस्तुत किये गये। सीमित सुरुचिपूर्ण सामाजिकों के बीच प्रस्तुत इन नाटकों का अभिनय, रंगशिल्प और निर्देशन उच्च स्तर का रहा है। इन प्रयोगों के लिए प्रायः वे ही श्रेष्ठ नाटक चुने जाते हैं, जो रंग-एव-नाट्य-शिल्प के कारण हिन्दी, अंग्रेजी तथा अन्य भाषाओं में प्रतिष्ठा एवं लोकप्रियता प्राप्त कर चुके हैं। इनके अतिरिक्त नाटक अनूदित होते हैं। इनमें हिन्दी के मौलिक नाटकों की संख्या कम रहती है।

सन् १९७० में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ने धीमे नाट्य समारोह (१७ से २५ मई तक) का आयोजन किया, जिसमें दिशांतर ने मोहन राकेश-कृत ‘आपे अधूरे’ (१७ मई, दो प्रयोग), कन्नड भारती ने आर्य रंगाचार्य-कृत ‘रंग भारत’ (१८ मई, कन्नड में), तथा सकेत, जयपुर ने ज्ञानदेव—‘यतुरमुग’ (२४ मई) प्रस्तुत किया। इसके अतिरिक्त विद्यालय के छात्र-निर्देशकों द्वारा कुछ नाटक (१९ मई) तथा विद्यालय के छात्रों द्वारा मराठी तमाशा—‘कुमाचा मेल नाही’ (२० मई), गुजराती भवाई (२१ मई), ब्रेस्ट के नाटकों के कुछ दृश्य (२३ मई), एडवर्ड एल्बी के ‘द्विजु स्टीरी’ का मराठी-रूपांतर (२४ तथा २५ मई) तथा ब्रेस्ट का ‘खडिया का घेरा’ (२५ मई) प्रदर्शित किया गया। २२ मई को विद्यालय के छात्रों ने अपने मौलिक अनुरचित नाट्यांश गति, गीत तथा बेहरो के सहारे प्रस्तुत किये।

ये नाट्य-प्रदर्शन टिकट से किये गये, जिनके लिये २) ५० तथा ३) ६० के टिकट रखे गये थे।

इसके अतिरिक्त छात्रों के विविध कलाओं के ज्ञान के स्वर्धन के लिए विद्यालय द्वारा समय-समय पर प्रदर्शनियों, चलचित्र-प्रदर्शन, रंगमंच के विविध पहलुओं पर व्याख्यानों एवं विचार-नोटिथों तथा सप्रहालयों, कला-दीर्घाओं और ऐतिहासिक भवनों की देखने की भी प्रवृत्ति किया जाता है। छात्र-कलाकारों तथा छात्र-व्यवस्थापकों के व्यावहारिक प्रशिक्षण के लिए विद्यालय ने २२ अक्टूबर, १९६४ से एक रिपटरी नाटक मडली, प्रयोग के रूप में, प्रारम्भ कर दी है। इसमें विद्यालय से निर्देशन, अभिनय तथा रंगशिल्प में डिप्लोमा-प्राप्त छात्र ही रखे जाते हैं।

अभिनय तथा रंगशिल्प में विशेष दक्षता-प्राप्त छात्रों की प्रोत्साहन देने के लिये विद्यालय ने सन् १९६४ से चार पुरस्कार देने की परम्परा प्रारम्भ की है—अरत पुरस्कार (सर्वोत्तम बहुमुखी छात्र के लिये), कालिदास पुरस्कार (विशेष रूप से विशिष्ट छात्र के लिए), किलोस्कर पुरस्कार (सर्वोत्तम छात्र-अभिनेता के लिये) तथा गिरीश धोष पुरस्कार (सर्वोत्तम छात्र-रंगशिल्पी के लिये)। ये पुरस्कार प्रत्येक वर्ष विद्यालय के विशिष्ट, दश एवं मेधावी छात्र-छात्राओं को दिये जाते हैं।

विद्यालय में दृश्यबन्धों के ‘मॉडल’ बनाने, मचोपकरण एवं दृश्यावली आदि तैयार करने के लिये काष्ठ-कला अर्थात् वडईगिरी तथा दुश्पाकन (सोनिक डिजाइनिंग) की कलाओं की भी व्यवस्था है।

सहायता और अनुदान—जकादमी हिन्दी तथा देश की सभी भाषाओं की संस्थाओं की सर्वेक्षण एवं अनुसन्धान तथा अधिकांश नाट्य-संस्थाओं की वित्त एवं ध्वनि-यन्त्रों, मचोपकरण, परिधान आदि सरोदने, नाटकोपस्थापन,

नाट्य-शिक्षण रंगमंच-निर्माण तथा नाट्य-ग्रन्थों के प्रकाशन, नाट्य-पुस्तकालय खोलने आदि विविध कार्यों के लिए वित्तीय सहायता एवं अनुदान देती है, जो एक हजार रुपये से लेकर पचास हजार रुपये तक का हो सकता है। इस प्रकार की सहायता और अनुदानों से हिन्दी तथा अन्य भाषा-क्षेत्रों की नाट्य-संस्थाओं को अपनी रंग-व्यवस्था को पूर्ण बनाने तथा सुरक्षित रूप से सहे होने का अधिकार मिल गया है, जो रंगमंच आन्दोलन की एक विविष्ट उपलब्धि है।

अकादमी-पुस्तकालय एवं संग्रहालय-अकादमी ने नृत्य, नाटक एवं संगीत कलाओं के अध्ययन एवं अनु-संधान के लिए एक विशाल पुस्तकालय की स्थापना की है, जिसमें हिन्दी तथा इतर भारतीय भाषाओं के नाटक एवं नाट्यशास्त्र-विषयक अमूल्य ग्रन्थ, पत्र-पत्रिकाएँ आदि सप्लीत हैं। इस पुस्तकालय ने नाट्य-विषयक पुस्तकालय के अभाव को दूर करने में एक स्पृहणीय भूमिका ग्रहण की है। अकादमी को देश-विदेश के अनेक लेखकों एवं संस्थाओं से ग्रन्थोपहार भी प्राप्त होते रहते हैं।

अकादमी के संग्रहालय में संगीत, नृत्य, नाटकानिर्माण आदि के सम्बन्ध में छवि-चित्रों, माइक्रो-फिल्मों, रिकार्डों, टेप-रिकार्डों, राज्य-विशेषों के लोक-संगीत के वाद्य-यन्त्रों आदि का मूल्यवान संग्रह है।

अकादमी का वर्तमान कार्यालय, पुस्तकालय एवं राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, रवीन्द्र भवन, फिरोज़शाह रोड, नई दिल्ली में है। डॉ० सुरेश अवस्थी इसके सचिव और डॉ० अल्काजी विद्यालय के निदेशक हैं।

सूचना मंत्रालय का गीत एवं नाटक-प्रभाग-नाटक, कठपुतली, कवि-सम्मेलन, कब्बाली, हरिकथा आदि के कलात्मक माध्यम से पंचवर्षीय आयोजनाओं के देशव्यापी प्रचार के लिये भारत सरकार ने सूचना एवं प्रसारण मंत्रालय के अन्तर्गत गीत एवं नाटक प्रभाग की स्थापना सन् १९५४ में की। पंचवर्षीय आयोजनाओं अथवा उनके मूलभूत विचारों एवं कार्यक्रमों को आधार बना कर प्रभाग द्वारा हिन्दी तथा अन्य प्रादेशिक भाषाओं में अनेक नाटक लिखे-लिखाये गये। किसी भी नाटककार को अपनी पाण्डुलिपि स्वीकृत कराने के लिये प्रभाग द्वारा प्रसारित एक प्रस्तावकी का उत्तर भर कर पाण्डुलिपि के साथ भेजना पड़ता है और स्वीकृत हो जाने पर लेखक को पुरस्कृत किया जाता है।

इन नाटकों को खेलने के लिये प्रभाग ने अपने कुछ केन्द्रीय नाट्य-दल तैयार किये और प्रभाग द्वारा स्वीकृत नाटकों को खेलने की अनुमति अन्य संस्थाओं को भी प्रदान की। यह अनुमति बाहरी संस्थाओं को नि:शुल्क अथवा धर्मार्थ प्रदर्शन के लिये ही दी जाती है, किन्तु अन्यथा लेखक से अनुमति लेना आवश्यक होता है। प्रभाग अब तक विविध भाषाओं के लगभग मत्तर नाटक खेल चुका है। वह वर्ष में हिन्दी तथा अन्य भाषाओं के नाटकों के कुल मिला कर चार सौ से पाँच सौ तक प्रदर्शन कर लेता है।

बाह्य की जो नाट्य-संस्थाएँ प्रभाग से उसके स्वीकृत नाटक खेलने के लिये संबद्ध हो जाती हैं, उन्हें प्रति प्रदर्शन पर कुछ पारिश्रमिक भी मिलता है, जिससे वे अपने प्रदर्शन नियमित और मुबाए रीति से दे सकें।

प्रभाग के केन्द्रीय नाट्य-दल द्वारा प्रस्तुत हिन्दी नाटकों में उल्लेखनीय है : रमेश मेहता-कृत 'हमारा गाँव' (१९५४ ई०), प्रभाग के उप निदेशक बीरेन्द्रनारायण-कृत 'धर्मशाला' (१९५७ ई०) और 'बीराहे पर', मामा वरेकर के मराठी नाटक 'जिवा-तिवाधी भेट' का २० श० केलकर-कृत अनुवाद 'और भगवान देखता रहा' (१९५७ ई०), लेखक-त्रय रामसोकर-सबनीस-मादगूलकर के मराठी नाटक 'हेहि दिवस जातील' के गोविन्दवल्लभ पंत-कृत नाट्य-रूपांतर 'आराम हराम है' आदि।

'हमारा गाँव' एकादशवीं शताब्दी के नाटक है, जिसमें भारतीय गाँव की दुर्दशा, अशिक्षा, अज्ञान आदि का चित्रण कर गाँव के पुनर्निर्माण पर जोर दिया गया है। 'धर्मशाला' में कई भाषा-भाषियों को एक

साथ एकत्र कर राष्ट्र की भावनात्मक एकता पर जोर दिया गया है।

ये दोनों नाटक एक ही दृश्यबंध (सेट) पर खेले जाते हैं, किन्तु 'चौराहे पर' में कोई दृश्यबंध नहीं है। शिल्प की दृष्टि से यह एक विशिष्ट प्रकार का नाटक है, जिसमें सात पात्र—दो दम्पति, एक भिखारी, एक बूढ़ा बाप और एक चाय वाला-मंच पर आकर अपनी-अपनी भूमिका बताते, मेक-अप करते और अभिनय प्रारम्भ कर देते हैं।<sup>100</sup>

'और भगवान देखता रहा' में गाँव के मिटते हुए घन्घे, बेकारी, अँध-नीच, अस्पृश्यता और गिरती हुई अनुष्मता, साहूकारों के अनाचार आदि का सामिक अंकन हुआ है। इस निबंधी नाटक में अनेक दृश्य हैं, जिते प्रतीक रंग-सज्जा द्वारा दिखाया जा सकता है।

पत का 'आराम हराम है' एक ही दृश्यबंध पर प्रयोज्य नाटक है, जिसमें एक करोड़पति परिवार के मौकरी के हड़ताल कर देने पर परिवार के सदस्यों के द्वारा श्रम के महत्त्व की अनुभूति का वर्णन किया गया है।

इन नाटकों के निर्देशक हैं—प्रभाग के निदेशक ले० कर्नल एच० बी० गुप्ते। रंग-दीपन प्रायः धर्मपाल शर्मा और ध्वनि-संकेत देने का काम लेनिन पत करते रहे हैं।

प्रभाग द्वारा प्रायः प्रत्येक वर्ष नाट्य-समारोह भी आयोजित किये जाते हैं, जिनमें संस्कृत, हिन्दी तथा अन्य भाषाओं के नाटक प्रदर्शित किये जाते हैं। सन् १९६० के अन्त तक प्रभाग द्वारा पाँच समारोह आयोजित किये जा चुके थे। ये समारोह अब प्रभाग की रंगशाला-रंगमंच-में ही प्रायः फरवरी-मार्च में होते हैं। इसमें ७५० व्यक्तियों के बैठने के लिये स्थान है।

इसके अतिरिक्त प्रभाग द्वारा राष्ट्र की भावनात्मक एकता की अभिवृद्धि के लिये देश के एक राज्य के नाट्य दल को दूसरे राज्य में भेजा जाता है, जिससे कला के माध्यम से सौहार्द, पारस्परिक आदान-प्रदान और समन्वय की भावना जागृत हो सके।

केन्द्रीय गीत-नाटक प्रभाग की भाँति उत्तर प्रदेश तथा अन्य भाषा-भाषी राज्यों में भी गीत-नाटक अनुभाग इस दिशा में कार्यरत हैं। उत्तर प्रदेश की गीत-नाटक शाखा सूचना विभाग के अन्तर्गत वर्तमान घाती के छठे ब्लाक के अन्त में स्थली थी। इस शाखा द्वारा अत्येक वर्ष केन्द्रीय प्रभाग की भाँति ही नाट्य-समारोह आयोजित किये जाते रहे हैं। सन् १९५९ में इस समारोह में रुक्मिणी की नाट्य-संस्था 'रंगमंच', एटा की 'बला-भारती' और बाराणसी की 'श्रीनाट्यम्' ने त्रयश 'आषाढ का एक दिन' (ले० मोहन राकेश), 'आदमी' (ले० ब्रजवल्लभ मिश्र) और 'ये भी इंसान हैं' नामक नाटक प्रस्तुत किये। इसमें सर्वश्रेष्ठ अभिनीत नाटक 'आषाढ का एक दिन', सर्वश्रेष्ठ नाटककार ब्रजवल्लभ मिश्र, सर्वश्रेष्ठ अभिनेता के रूप में ब्रजबिहारीलाल ('ये भी इंसान हैं' में वगु दाबू ने रुक्मिणी के लिये) तथा सर्वश्रेष्ठ अभिनेत्री के रूप में वीरा बनर्जी ('आषाढ का एक दिन' की मलिक) को 'शाकुंतल पुरस्कार' दिये गये।

उत्तर प्रदेश की गीत-नाटक शाखा कई वर्ष तक (राज्य की मुख्य मंत्री श्रीमती सुचेता कृपलानी के युग तक) कार्य-रत बनी रही और प्रत्येक वर्ष नाट्य-समारोह का आयोजन करके सर्वश्रेष्ठ अभिनीत नाटक, सर्वश्रेष्ठ नाटककार, अभिनेता एवं अभिनेत्री को पुरस्कार दिये जाते रहे हैं, किन्तु सन् १९६७ में जब इस प्रदेश में चौधरी चरण सिंह के नेतृत्व में सर्वप्रथम सविध सरकार बनी, तो उसने अन्य मितव्ययिताओं के साथ गीत-नाटक शाखा को भी समाप्त कर दिया। अमृतलाल नागर के कथनानुसार यहोत्सव के कार्यक्रमों में बड़ी भौह जुड़ी 'रस' हुआ करता था।<sup>101</sup> इस समारोह में हिन्दी भाषा के अतिरिक्त अन्य भाषा के भी नाटक हुआ करते थे।

इन नाट्य-समारोहों और पुरस्कारों में अव्यावसायिक रंगमंच को बड़ा प्रोत्साहन प्राप्त हुआ है।

### (चार) आधुनिक युग की अन्य नाट्य-संस्थाएँ

राष्ट्र-भाषा हिन्दी के गौरव के अनुरूप अहिन्दी-क्षेत्रों में—विशेषकर महाराष्ट्र से लेकर बंगाल तक—हिन्दी को समानाधिकार प्राप्त रहा है और यह सत्य रंगमंच के क्षेत्र में और भी तीव्र रूप से उभर कर सामने आ जाता है। दिल्ली महानगरी जितनी हिन्दी की है, उतनी ही वह बंगला, मराठी, पंजाबी, गुजराती आदि भाषाओं की भी है। इस प्रकार बम्बई जितनी मराठी या गुजराती की या कलकत्ता जितना बंगला का है, उतना ही ये दोनों महानगर हिन्दी के भी हैं। ये अन्तर्प्रान्तीय महानगर हैं, जिन्हें किसी एक भाषा-क्षेत्र के अन्तर्गत सीमित कर नहीं रखा जा सकता। रंगमंच के क्षेत्र में बम्बई ने वेताव-युग में और कलकत्ते ने प्रसाद-युग में नेतृत्व किया और आधुनिक युग में यह 'कमल' दिल्ली के हाथों में आ गई है। दिल्ली न केवल अन्तर्प्रान्तीय, बल्कि अब अन्तर्राष्ट्रीय महानगरी बन चुकी है।

दिल्ली-रंगमंच-कुछ विद्वानों का मत है कि दिल्ली की अपनी कोई 'पुरानी रंग-परम्परा' नहीं रही है<sup>11</sup> अथवा उसकी अपनी कोई जड़ अथवा आधार-भूमि नहीं रही है, जिसे उलट कर देखा जा सके।<sup>12</sup> यह हम देख चुके हैं कि दिल्ली वालीवाला विक्टोरिया, न्यू अल्फ्रेड, मूर विजय, बाहजहाँ, वैराड्टी आदि अनेक पारसी-हिन्दी नाटक मंडलियों का प्रमुख 'मूकाम' रही है। इसके अतिरिक्त इन्द्रधनु के महाराज की श्री मोहन नाटक मंडली सन् १९४५ में यही पर बनी थी। अतः सारे हिन्दी-प्रदेशों में और उनके बाहर भी सम्पूर्ण उत्तर भारत की एक रंग-परम्परा रही है और वह यी पारसी-हिन्दी रंग-परम्परा, जो इन व्यावसायिक नाटक-मंडलियों के कारण दीर्घकाल से अविच्छिन्न बनी रही। यही कारण है कि इस परम्परा के प्रकाशित नाटकों में राधेश्याम कथावाचक के 'बीर अभिमन्यु' की एक छाल से अधिक प्रतियाँ अब तक बिक चुकी हैं। हिन्दी को अपने इस अमूल्य दाय को स्वीकार करने में सकोश नहीं करना चाहिये। इसके अतिरिक्त कालेज-छात्रों द्वारा भी समय-समय पर नाटक अभिनीत होते रहे हैं।

देस के स्वतंत्र होने के बाद से दिल्ली हिन्दी रंगमंच का केन्द्र बन गई है, अनेक नये शिल्प प्रयोग हो रहे हैं, अनेक नाट्य-संस्थाओं ने जन्म लेकर उसे समृद्ध बनाया है, किन्तु कुछ ऐसा लगता है कि इस रंगमंच की आत्मा में भारतीयता का—समाज और राष्ट्र के जीवन, संस्कृति और युगबोध का प्रतिबिम्ब नहीं है, जैसे वह विदेशी अथवा भँगनी के प्राणों को लेकर भी रहा हो—एक रातही जीवन, एक कृत्रिम जीवन। कहीं-कहीं शौलिक कृतियों ने भारत की इस आत्मा के दर्शन अवश्य होते हैं, किन्तु उनकी संख्या अधिक नहीं है। दिल्ली-रंगमंच के सही जीवन का कारण है—पंजाब के उन कलाकारों एवं नाट्यानुयायियों का दिल्ली-आगमन, जो भारत-विभाजन के कारण विस्थापित हो गये थे। दूसरा कारण है—स्वतंत्र भारत की राजधानी में विदेशी दूतावासों की स्थापना और उनके अपने कर्मचारियों, देशवासियों आदि के लिये मनोरंजनार्थ नाट्य-नलबों की स्थापना। इन आगंतुकों ने दिल्ली के आधुनिक रंगमंच की नींव डाली और नई सीबारें सँझी की, आकर्षक किन्तु विदेशी प्लारटर लिये हुए। विदेशी दूतावासों के नाटक नलबों द्वारा अंग्रेजी अथवा उनके देशों की भाषाओं के नाटक या संगीतक अथवा उनके अंग्रेजी अनुवाद खेले गए। देश-विदेश की विविध नाट्य-मंडलियों ने यहाँ आकर दिल्ली के इतनी नाट्य-जीवन को एक नई दिशा दी, और क्रमशः वह विभिन्न रंग-एवं-नाट्य-पद्धतियों के नाट्य-प्रयोग की केन्द्र बन गई।

पंजाब से आने वाले कलाकार एवं रंगकर्मी अपने साथ दो नाट्य-संस्थाएँ लाये—श्रीआर्ट्स नलब और लिटिल थियेटर ग्रुप, जिनमें से प्रथम शिमला में सन् १९४३ में आर० एम० कोल, ओम् शर्मा और देवी चाँद द्वारा संस्थापित हुई थी और दूसरी लाहौर में इंग्लैंड के लघु रंगमंच आन्दोलन (लिटिल थियेटर मूवमेंट) से प्रेरणा ग्रहण कर सन् १९४६ में इंदरदास और उनके साथियों द्वारा। श्रीआर्ट्स नलब में शिमला में हरिकृष्ण

‘प्रेमी’ का ‘पतवार’ (१९४३), सुदर्शन का ‘खीरत’ (१९४४), हुकीम त्रिलोकनाथ आजूम का ‘समाज की भेंट’, द्विजेंद्र-‘सीता’ का हिन्दी-रूपांतर तथा कुछ अन्य नाटक मंचस्थ किये । इधर लिटिल थियेटर ने लाहौर में इंदरदास और हरिकिशनलाल के सह-निर्देशन का ‘घोसाइटी के ठेकेदार’ नामक नाटक, विभाजन-पूर्व के दंगों के हड़दंग और नारेबाजी के बीच, अप्रैल, १९४७ में लारेंस गाहॉन के खुले रंगमंच पर खेला ।

पी आर्ट्स क्लब—इसके अनन्तर दोनों संस्थाओं के अधिकांश कलाकार दिल्ली चले आये । संभवतः पी आर्ट्स क्लब के सदस्य दिल्ली कुछ पहले ही आ गये और उन्होंने अपने एक कलाकार-सदस्य ओ० पी० शर्मा-नृद ‘भाई’ (जो पृथ्वी थियेटर के ‘दीवार’ के अनुकरण पर लिखा गया था) सन् १९४८ में खेला । इसके बाद हिन्दी के प्रसिद्ध नाटककार रमेश मेहता-कृत ‘इडिया टुडे’ (१९४९ ई०), ‘दहेज’ (१९५० ई०) और ‘दस्तूरी’ (१९५० ई०) मंचस्थ हुए । ‘इडिया टुडे’ अंग्रेजी नाम का हिन्दी नाटक था, जो ‘बाई० एम० सी० ए०’ हाल में चार रात तक चला । ‘दहेज’ के पाँच प्रदर्शन हुए । ये दोनों नाटक दुखान्तकीये । ‘दस्तूरी’ (अब ‘दामाद’ नाम से प्रकाशित) ‘फाई’ के ढंग का मुलात्तकी है, जो नौ रात्रियों तक चला । यह दिल्ली कालेज, गृह मंत्रालय के नाट्य-क्लब आदि अन्य संस्थाओं द्वारा भी अभिनीति हो चुका है ।”

इसके अनन्तर पी आर्ट्स क्लब ने रमेश मेहता के अन्य नाटक खेले—‘फंसला’ (१९५१-५२ ई०), ‘जमाना’ (१९५२ ई०), ‘हमारा गाँव’ (१९५४ ई०), ‘पागल’ (१९५५ ई०), ‘उलसन’ (१९५५-५६ ई०), ‘डोग’ (१९५६-५७ ई०), ‘अडर सेक्रेटरी’ (१९५६ ई०), तथा ‘रोटी और बेटी’ (१९६९ ई०) । इनमें ‘उलसन’ ‘हमारा गाँव’, ‘डोग’, ‘अडर सेक्रेटरी’ आदि बहुत लोकप्रिय हुए । मेहता का ‘उलसन’ मोना के पवित्रमी कमान के मुख्यालय के अधिकारी क्लब द्वारा सन् १९५० में पाँच रात्रियों तक, ‘अपराधी कौन ?’ उक्त क्लब द्वारा सन् १९५१ में, ‘हमारा गाँव’ प्रधान मंत्री पं० जवाहरलाल नेहरू के निवास-स्थान पर १३ नवम्बर, १९५४ को और बाद में राष्ट्रीय नाट्य समारोह के पुरस्कार बिजलीसभ पर सन् १९५५ में राष्ट्रपति डॉ० राजेन्द्र प्रसाद के समक्ष, ‘डोग’ कलकत्ते के सगीन कला मंदिर द्वारा सन् १९६५ ई० में तथा ‘अडर सेक्रेटरी’ देश के विभिन्न भागों में विभिन्न संस्थाओं द्वारा खेला जा चुका है । ‘उलसन’ (१९५० ई०) में रमेश मेहता के साथ फिल्म अभिनेत्री पुष्पा हंस ने भी काम किया था ।

त्रिअंकी ‘अडर सेक्रेटरी’ परिस्थितियों के व्यंग्य और अप्रत्याशित मोड़ों पर आधारित एक लोकप्रिय व्यंग्य नाटक है, जिसके नायक चांदनारायण भटनागरजी को, अपनी पत्नी सरोज की अपने आर्थिक स्तर से अधिक के प्रदर्शन की सूझी होश के कारण, पहले बाबू से अडर सेक्रेटरी और बाद में घर का नौकर बुराराम बनने के लिये बाध्य होना पड़ा । सरोज की सहूलियों-पुष्पा और काना के आगे उसका भड़ाफोड़ होने पर आघात को सहन करने के लिये उसे मूर्छा की धारण लेनी पड़ती है । पुष्पा के पति और काना के अनोखे पति के भेद खुलने पर उन्हें भी लज्जित होना पड़ता है । इस नाटक के अप्रत्याशित नाटकीय कार्य-व्यापार के कारण अनेक स्थलों पर हँसते-हँसते सामाजिक के पेट में चल पड़ जाते हैं । चांदनारायण और बाबूराम के रूप में रमेश मेहता की दोहरी भूमिका हास्य और सामाजिक की संवेदना जगृत करने में समर्थ है । सरोज की भूमिका में उमा सहाय का अभिनय जीवत है ।

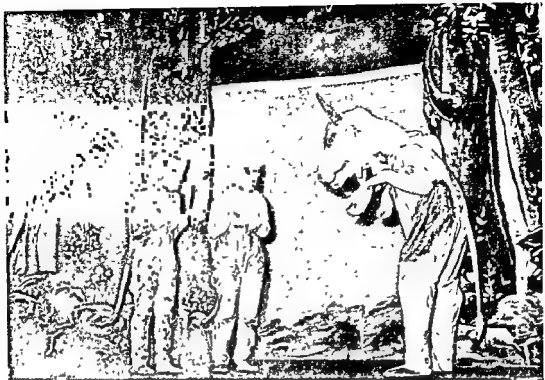
‘रोटी और बेटी’ हरिजनो की समस्या पर आधारित है, जो, हरिजनों को कानून में बराबरी का अधिकार प्राप्त होते हुए भी, उस समय तक नहीं सुलझ सकती, जब तक कि उच्च वर्ग के लोग उनके साथ रोटी-बेटी का सम्बन्ध स्थापित नहीं करते । इस नाटक के द्वारा मेहता जी ने गाँधीवादी विचारधारा को अप्रसर करने की दिशा में एक स्तुत्य कदम उठाया है । रविदास चमार तथा उसकी पत्नी यगो के रूप में कमल रमेश मेहता और धीमती उमा सहाय की भूमिकाएँ अत्यंत हैं । उमा जी माँ, आदर्श गृहणी और अपने अभिमान के प्रति जागरूक वृद्धा (गंगो) के रूप में बड़ी सहज, संतुलित एवं व्यवहार-कुशल वीर्यती हैं ।



श्री आर्ट्स क्लब, नयी दिल्ली द्वारा प्रदर्शित दो नाटक :  
 (ऊपर) सप्त हाउस, नयी दिल्ली में प्रस्तुत रमेश मेहता-कृत 'भण्डर सेक्टर' (१९५६ ई०) में सरोज तथा चाँद नारायण (मध्य) तथा (नीचे) रमेश मेहता-कृत 'पैसा बोलता है' में तारा (उमा सहाय) तथा पद्म (रमेश मेहता)

(श्री आर्ट्स क्लब, नयी दिल्ली के सीजन्स)





श्री आर्ट्स क्लब नयी दिल्ली द्वारा अभिनीत दो बाल-नाटक .  
 (ऊपर) रमेश मेहता-कृत 'मूर्ख बिलियर्स' (१९६१ ई०) तथा  
 (नीचे) रमेश मेहता-कृत 'अंबेरा और उमाला' (१९६१ ई०) के दृश्य  
 (श्री आर्ट्स क्लब, नयी दिल्ली के संग्रह से)



श्री आर्ट्स क्लब ने अपने २७ वर्ष के दीर्घ जीवन में दिल्ली के अतिरिक्त उत्तरी भारत के विभिन्न नगरों यथा मेरठ, कलटरबकगज (बरेली), अजमेर, पठान कोट, जम्मू, श्रीनगर, अमृतसर, कानपुर, लखनऊ-कलकत्ता आदि के दौरे कर अपने नाटक प्रदर्शित किये और लोकप्रियता प्राप्त की। प्रतिरक्षा अधिकारियों के आग्रह पर क्लब ने सन् १९५१ तथा १९५५ में अपने नाटक जम्मू-कश्मीर के विभिन्न नगरों-पठानकोट, साम्बा, जम्मू, श्रीनगर, उरी, पट्टन, राजौरी आदि में संचर्य किये। सन् १९५२ में सैनिक अधिकारियों के आग्रह पर क्लब ने मेरठ में 'अज्ञान' मंचित किया।

सेना के अतिरिक्त देश की राष्ट्रीय समस्या कांग्रेस ने भी क्लब की आर्मात्रित किया, जिसे स्वीकार कर क्लब ने अजमेर और अमृतसर के कांग्रेस अधिवेशनो में कगचा: सन् १९५४ तथा १९५५ में 'हमारा गाँव' का प्रदर्शन किया।

सन् १९५७ में सन् १८५७ की क्रांति की शताब्दी देश भर में मनाई गई। इस अवसर पर क्लब में मामा धरेकर के मराठी नाटक 'जिवा-शिवाजी भेंट' के हिन्दी रूपांतर 'और भगवान देखता रहा' (अनुवादक २० श० केलकर) का अभिनय फाइन आर्ट थियेटर में सितम्बर, १९५७ में किया, जिसे राष्ट्रपति तथा प्रधान मंत्री पं० नेहरू ने देखा था।

८ मई, १९६० को कश्मीर भवन-निर्माण कोष के लिये अस्पृश्यता-निवारण एवं वर्ण-मैत्री की समस्या पर आधारित 'रोटी और बैटी' खेला गया। दिल्ली राज्य सरकार के तत्वावधान में सूचना मंत्रालय द्वारा आयोजित प्रीम नाट्य समारोह (१९६१ ई०) में भी यही नाटक प्रस्तुत किया गया। २५ मई, १९६१ को इंडियन टपेटाइन एण्ड रोजिन कम्पनी लि०, कलटरबकगज (बरेली) में, १४-१५ जुलाई, १९६२ को बी० जी० एम० एण०, पटियाला से सहायता पटियाला में तथा बाद में 'अनामिका' कलकत्ता द्वारा आयोजित नाट्य-समारोह में सन् १९६४ में 'अंडर सेक्रेटरी' संचर्य किया गया। 'अंडर सेक्रेटरी' को हिन्दी, सिन्धी, तमिल, बंगला, गुजराती, पंजाबी तथा मलयालम में क्रमशः १, २, ३, ९, १३, १६ और २३ फरवरी तथा मार्च, १९६४ को सफलतापूर्वक मंचित करा कर क्लब ने एक नया साहित्यिक, प्रयोग किया, जो इस बात का द्योतक है कि रमंच के माध्यम से राष्ट्रीय एकता के स्वप्न को श्रितार्थ किया जा सकता है।

२५ जनवरी, १९६३ को हिन्दुस्तान लीबर लि०, नई दिल्ली के तत्वावधान में क्लब ने सत्र हाउस में जिजंकी 'पैसा बोलता है' (धनु मिन तथा अमित मैन के सह-लेखन के बंगला नाटक 'काचनरंग' का रमेश मेहता कृत हिन्दी-रूपांतर) का प्रस्तुतीकरण राष्ट्रीय प्रतिरक्षा कोष के निमित्त किया। इसकी कथा 'सबे गुप्ता: काचनरामा-श्रमर्ति' की लोकोक्ति पर आधारित घरेलू नौकर अनपढ़ पाँचू की लाटरी निकलने से उत्पन्न मनोस्थिति तथा स्वामी के परिवार द्वारा पैसे हड़पने के पद्धति के फलस्वरूप परिवार की स्वामिनी अपनी पुत्री सुषमा का विवाह भी पाँचू से करने को प्रस्तुत हो जाती है। इस नाटक में भी रमेश मेहता (पाँचू) तथा उमा सहाय (नौकरानी ताता) की जोड़ी अभिनय, संवाद, रूप सज्जा और परिधान की दृष्टि से बहुत सफल रही है।

अक्टूबर, १९६६ से जनवरी, १९६७ तक के अपने शीतकालीन कार्यक्रम के अन्तर्गत क्लब ने 'रमेश मेहता-कृत अन्य पाँच नाटकों के साथ उनका नया नाटक 'बड़े आदमी' भी प्रदर्शित किया। 'बड़े आदमी' की कहानी रमेश मेहता के 'अंडर सेक्रेटरी' के कथ्य के ही समानान्तर है। दोनों में अन्तर केवल यह है कि 'अंडर सेक्रेटरी' में पत्नी बड़ा आदमी बनने के दिशावे के कारण पति को घर का नौकर बनाना पड़ता है, तो 'बड़े आदमी' में बच्चों की खुशी और उज्ज्वल भविष्य के लिये पति के आदेश और आग्रह पर पत्नी को घर की आया बनना पड़ता है। 'बड़े आदमी' का प्रसंगनिष्ठ हास्य उच्च कोटि का है, जो मानव-मन को गुदगुदा देता है और यह मुक्त होकर हँस पड़ता है। परिस्थितियों के व्यंग्य पर आधारित यह एक सुखातिका है।



नाटको की इस श्रृंखला में रमेश मेहता का अंतिम नाटक है—'खुली बात' (१९६९ ई०), जिसकी कथा ग्रामो मे परिवार-नियोजन की समस्या को लेकर लिखी गई है। यह नाटक भी क्लब द्वारा मंचस्थ हो चुका है।

रमेश मेहता के 'जमाना' और 'हमारा गाँव' का निर्देशन ले० कर्णल एच० बी० गुप्त ने किया, किन्तु सन् १९५५ में रमेश मेहता स्वयं अपने नाटकों का निर्देशन करते जा रहे हैं। मेहता स्वयं एक अच्छे अभिनेता भी हैं और उन्होंने चरित्र-नायक से लेकर या चपरासी तक की भूमिकाएँ बड़ी कुशलता के साथ प्रस्तुत की हैं। श्रीमती उमा सहाय क्लब की एक मंत्री हुई चरित्र-नायिका हैं। रमेश मेहता के नाटक प्रायः दो तीन मंक तक के होते हैं, जो एक ही दृश्य-व्यव पर खेले जा सकते हैं।

'उलझन' के अब तक कुल मिला कर १५००, 'हमारा गाँव' के लगभग ३५०० और 'अदर सेक्रेटरी' के लगभग २००० प्रदर्शन हो चुके हैं।<sup>१०</sup> 'हमारा गाँव' और 'अदर सेक्रेटरी' बंगला, गुजराती आदि कई भाषाओं में अनु-दित होकर खेले जा चुके हैं। इन नाटकों की लोकप्रियता के मुख्य कारण हैं—नाटकों ने लिये कृपक, निम्न एवं मध्य-वर्ग के जीवन के सुख-दुःख, हीनता एवं पराजय, प्रेम के दोग एवं छलावे और परिस्थितियों के व्यंग्य-वैयम्य से हार न मानने वाले पाशो का चयन, जो भारत की मिट्टी से उगे और मड़े गये हैं, सरल, संक्षिप्त एवं ध्यांग्यात्मक समाद, स्वाभाविक अभिनय एवं कुशल निर्देशन। फलस्वरूप सर्वत्र, विशेषतः दिल्ली में रमेश मेहता के नाटकों को एक निश्चित प्रेक्षक-वर्ग प्राप्त है, जो स्वयं 'बुकिंग आफिस' पर जाकर टिकट खरीदते हैं। प्रदर्शन प्रायः शनिवार रविवार और सोमवार की सप्ताह उत्सव अथवा फाइन आर्ट्स थियेटर में होते हैं। नया नाटक प्रारम्भ में शनिवार, से निरन्तर मंगलवार तक किया जाता है। क्लब के अधिकांश नाटक प्रायः एक ही दृश्यबंध पर आधुनिक रंगसिन्धु के साथ प्रस्तुत किये जाते हैं।

क्लब ने सन् १९५६-५७ में अपना प्रथम नाट्य-समारोह ८ दिसम्बर, १९५६ से ९ जनवरी, १९५७ तक सप्ताह उत्सव में आयोजित किया था, जिसमें 'जमाना', 'डोप', 'कैसला', 'उलझन', और 'हमारा गाँव' प्रस्तुत किये गये थे। इसके लिये राष्ट्रापति डॉ० राजेन्द्रप्रसाद और उपराष्ट्रापति डॉ० सर्वपल्ली राधाकृष्णन् के शुभ कामना सदेश प्राप्त हुए थे। इसके अनन्तर और भी कई नाट्य-समारोह क्लब द्वारा सम्पन्न हो चुके हैं।

सन् १९६८ में श्री आर्ट्स क्लब के २५ वर्ष पूर्ण हो गये, जिसके उपलक्ष्य में क्लब ने स्वतः जयंती समारोह ९ फरवरी, १९६८ में २१ अप्रैल, १९६८ तक बड़ी घूमघाम से मनाया। ९ फरवरी को 'रोटी और बेटी' के प्रदर्शन से समारोह का प्रारम्भ हुआ, जिसका उद्घाटन उत्फालीन राष्ट्रापति डॉ० आकिर हुसैन ने किया। १० और ११ फरवरी को 'रोटी बेटी' के तीन प्रयोग किये गये—१० फरवरी को एक तथा ११ फरवरी को दो।

२४ तथा २५ फरवरी को रंग-एव-फिल्म कलाकार सञ्जन ने एकाकी प्रदर्शन किया। एक प्रयोग में गीत एवं नाट्य के कुल नौ कार्यक्रम। २५ फरवरी को दो प्रयोग हुए।

इसके अनन्तर क्लब ने 'उलझन' (२-३ मार्च), 'पैसा बोलता है' (९-१० मार्च), 'अदर सेक्रेटरी' (१६-१७ मार्च), 'जमाना' (३०-३१ मार्च), 'बड़े बंदगी' (६-७ अप्रैल), तथा 'डोप' (२०-२१ अप्रैल) नाटक मंचस्थ किये। प्रत्येक नाटक के दूसरे दिन दो प्रयोग किये गये—प्रथम ३। बड़े अपराह्न से और द्वितीय रात्रि को ६।। बजे से।

इस अवसर पर क्विंटिव यूनिट, बम्बई ने 'नकली का जाल' (२३ मार्च) तथा 'उसके बाद' (२४ मार्च, दो प्रयोग) तथा अनामिका कला समूह, कलकत्ता ने 'छपते-छपते' (१३-१४ अप्रैल, १९६८) का सफल मंचन किया। १४ अप्रैल को 'छपते-छपते' के भी दो प्रयोग हुए।

सन् १९७० में अपने हास्य-नाटकों की श्रृंखला से कुछ दूर हट कर श्री आर्ट्स ने एक गम्भीर अभिव्यंजना-वादी नाटक 'बाह रे इन्सान' प्रस्तुत किया, जो एस० वार० नन्दी के तेलुगु नाटक 'मरो मोहनबोदड़ो' (अर्थात्

दूसरी बार मोहनजोदड़ो) का रमेश मेहता-कृत हिन्दी-रूपांतर है। यह नाटक आज की धिनीनी स्वार्थपरक राजनीति पर एक करारा प्रहार है। यह राजनीति उन समय और भी धिनीनी बन जाती है, जब पुँजीपति नेता बनने का ढोंग करता, चुनाव लड़ता और मन्त्री बनने का स्वप्न देखता है। नाटक का संपत इसी वर्ग का प्रतिनिधि है। संपत के घन से अक्रोश क्रांतिकुमार समाजवादी या हिंसक साम्यवादी विचारधारा का प्रतिनिधि है और संपत का चुनाव प्रतिद्वन्द्वी बनकर अननः उसी के हाथों मारा जाता है। इस नाटक के सभी पात्र एक-दूसरे को मारकर मृत्यु का वरण करते हैं। मोहनजोदड़ो की विकसित सभ्यता के विनाश की यह पुनरावृत्ति मानवता के अवकारपूर्ण भविष्य और नैराश्र की सूचक है। तो क्या मानवता का, आधुनिक सभ्यता का ऐसा ही कवण अन्त होगा, यह एक प्रश्न है, जिस पर यह नाटक सोचने के लिए यथेष्ट सामग्री प्रस्तुत करता है।

‘बाहू रे इन्सान’ की कथा के अनुरूप उसकी अभिनय-पद्धति प्रतीक एवं अभिनटन (माइम) पर आधारित है। निस्तूल चलाने, बेक भरने, रिगरेट जलाने आदि के कार्य संस्कृत नाट्य के विशाभिनय की भाँति अभिनटन द्वारा व्यक्त किये जाते हैं। कार्य के अतिरिक्त विचारों के प्रतीक भी अभिनटन द्वारा ही खड़े किये गये हैं, यथा संपत अपना दाहिना हाथ उठाकर दक्षिणपंथी होने का तथा क्रांतिकुमार अपना बायाँ हाथ उठाकर वामपंथी होने की सूचना देता है।

रमेश मेहता ने धनसेवक लाल के रूप में गंभीर अभिनय और अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यक्ति में जिस कला-शक्ति का परिचय दिया, वह उन्हें सभी पूर्ववर्ती हास्य-भूमिकाओं में पूर्य कर देता है। स्नेहलता बर्मा की पगली तुलसी की भूमिका सर्वोत्कृष्ट थी, जिसकी तुलना बंगला के ‘हामि’ नाटक में तुलिन मित्र की पगली नायिका से की जा सकती है। इस नाटक के निर्देशन में मेहता ने नयी ऊँचाइयों को छुआ है।

‘बाहू रे इन्सान’ के प्रतीकार्थ के अनुरूप उसकी रच-सज्जा भी प्रतीकार्थक है—द्वितीय मोहनजोदड़ो की छः जीवन पुस्तकें, जिनमें छः विभिन्न प्रकार के व्यक्तियों की कहानी कही गई है और एक प्रकाश-शील चार्ट, जिनके द्वारा इन व्यक्तियों की प्रवृत्ति एवं विशेषताओं का निर्देशन किया गया है। संपत की कोठी, भोलू (नौकर) की सोपड़ी अथवा धनसेवक का मकान, काने परदे पर, केवल मायाशिक की कल्पना में खड़े किये जाते हैं। अन्न के मृत्यु-दुःख में गहरे रंगीन आलोक द्वारा सभ्यता के उपसंहार की अभिव्यक्ति बहुत प्रभविष्णु एवं सप्रत्येक बन पड़ी थी।

जबकि द्वारा ११ मई, १९६१ को सफ़ू हाउस में प्रस्तुत मेहता के बच्चों के ताने एकाकी नाटक भी बहुत सफल रहे। ये हैं—‘मूर्ख बिल्लियों’, ‘एक था बूढ़ा’ तथा ‘अँबेरा और उजाला’। ‘मूर्ख बिल्लियों’ में दो बिल्लियों के संगठन में बदर-बाँट की, ‘एक था बूढ़ा’ में पाँच परियों द्वारा प्रस्तुत जादू की याली तथा मोने का अडा देने वाली सुर्गों की बूढ़ के बालाक मित्र द्वारा चोरी तथा दडित होने पर मित्र द्वारा उनकी वापसी की तथा ‘अँबेरा और उजाला’ में ‘अँबेरा नगरी की’ कहानी समिहित है। ये सभी लोकप्रिय कहानियाँ रमेश मेहता द्वारा नाट्य-परिवेग में बहुत रोचक ढंग से प्रस्तुत की गई हैं। ‘मूर्ख बिल्लियों’ की विशेषता उसके चुस्त, लघु और आनृतिमूलक संवादों के अतिरिक्त सभी पशु-पक्षी की परिचयन-रचना थी, जो प्रत्येक पशु, यथा बिल्ली, कुत्ता, गधा, गाय, हाथी, सिंह आदि के अनुरूप प्रस्तुत की गई थी। इनके अभिनय में कलब के वयस्क कलाकारों ने ही भाग लिया था।

इन बाल-एकाकियों का उद्घाटन तत्कालीन प्रधान मन्त्री पं० जवाहर लाल नेहरू ने किया था।

श्री आर्ट्स क्लब ने गत ३३ वर्षों के अपने रंग-जीवन में जनता के रंगमंच के रूप में प्रतिष्ठित होने में सफलता प्राप्त की है। क्लब ने अपने नाटकों के लिए एक ऐसा सामाजिक-वर्ग बना लिया है, जो ‘बुकिंग आफिस’ पर टिकट खरीद कर रमेश मेहता के नाटक देखता है। यह उसकी एक महत् उपलब्धि है, जिससे हिन्दी रंगमंच के उज्ज्वल भविष्य की आशा बंधती है।

लिटिल थियेटर ग्रुप-थी आर्ट्स क्लब के दिल्ली के प्रथम नाटक 'माई' के कुछ काल बाद लिटिल थियेटर ग्रुप ने सितम्बर, १९४८ में चेखव के 'दि थ्री मिस्सेस' के हिन्दी-रूपांतर 'तीन वहनों' का प्रदर्शन वाई० एम० सी० ए० हाल में किया। इसमें दिल्ली में पहली बार अभिनय, निर्देशन, दृश्यबोध, रंग-सज्जा, रंगदीपन और ध्वनि-सकेत की आधुनिक विधियों का उपयोग किया गया था।

सन् १९४९ में जनपथ पर स्थित खुला रंगमंच-बावेल थियेटर इस ग्रुप को मिल गया, जिसके 'थीन रुम' में उसका कार्यालय खुला। सन् १९४५ में इस थियेटर को गिरा देने का निश्चय हुआ और ग्रुप को वहाँ से हटा जाना पड़ा। इस बीच ग्रुप ने अँग्रेजी में वर्नाडो झा, बर्टोल्ट ब्रेन आदि के कई अँग्रेजी नाटक तथा हिन्दी में इम्सन, आस्ट्रोवस्की, गोगोल आदि के नाटकों के हिन्दी-रूपांतर प्रस्तुत किये। हिन्दी के कुछ मौलिक नाटक भी खेले गये। सञ्जय प्रकाश के अभिनीत हिन्दी नाटक हैं—'वेगनाह माँसे' (जुलाई, १९४९), इम्सन-कृत 'दि मास्टर बिस्टर' और 'ए डॉल्स हाउस' के हिन्दी-अनुवाद 'दि मास्टर बिस्टर' (नवम्बर, १९४९) और 'औरत जागी' (दिसम्बर, १९४५), आस्ट्रोवस्की-कृत 'दि डायरी आफ ए स्काउट्स' का रूपांतर 'चलते पुर्जे की डायरी' (जनवरी, १९५०), गोगोल के 'इन्स्पेक्टर जनरल' का रूपांतर 'गवर्नमेंट इन्स्पेक्टर' (नवम्बर, १९५० और मई, १९५४), और 'दामाद की लोच' (नवम्बर, १९५१)।

इस अवधि में ग्रुप ने दिल्ली में पहली बार असिल भारतीय नाट्य-समारोह एव सम्मेलन का नवम्बर, १९४९ में और प्रथम असिल भारतीय नाट्य-कला प्रदर्शनी का अप्रैल, १९५५ में आयोजन कर भण्डूत का काम किया।

रंगमंच के नये प्रयोगों की ओर भी इस ग्रुप का ध्यान केन्द्रित रहा है। उसने सर्वप्रथम मई, १९५४ में वृत्तमय मंच-एरेना स्टेज पर 'गवर्नमेंट इन्स्पेक्टर' (हिन्दी-रूपांतर) मंचस्थ किया। हिन्दी रंगमंच के क्षेत्र में यह एक विशिष्ट प्रयोग था। ग्रुप ने नवम्बर, १९६६ में बहुपरातीय मंच पर 'ए सीवियर्स हेड' नामक अँग्रेजी नाटक मंचस्थ किया।

अक्टूबर, १९५४ में ठाक शताब्दी प्रदर्शनी के अवसर पर ग्रुप ने पूरे एक माह तक नाट्य-प्रदर्शन किया। दिसम्बर, १९५४ में ज्यादारी केण्डल की नाट्य मंडली शेक्सपियराना ने भारत में शेक्सपियर के नाटकों (अँग्रेजी) का प्रदर्शन ग्रुप के तत्वावधान में किया।

सन् १९५५ और उसके बाद के नाट्याभिनयों में प्रमुख हैं—'रैत और परवर' (ब्रेनाइट' का हिन्दी-रूपांतर, मई, १९५५) 'चलते पुर्जे की डायरी' (जनवरी, १९५७), 'ढीले पुर्जे' (सितम्बर, १९५८), मराठी नाटककार पु० ल० देशपांडे के 'वुले माई तुआपशी' का हिन्दी-रूपांतर 'कस्तूरीमूय' (जनवरी, १९५९), चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का 'न्याय की रात' और प्रो० के० सी० आनन्द का 'श्री भोलानाथ' (मार्च, १९६०)।

इसके अतिरिक्त नवम्बर, १९५१ में दिल्ली में हुए यूनेस्को सम्मेलन के अवसर पर ग्रुप ने केन्द्रीय शिक्षा मन्त्रालय के आमन्त्रण पर हर्ष-'रत्नावली' (संस्कृत) के अँग्रेजी, रूपांतर का मंचन किया। मार्च, १९५७ में 'दि टी हाउस आफ दि आगस्त मूल' तथा मार्च, १९५८ में 'दि रिमाकैबुल मि० पेनीपंकर' का प्रदर्शन कर ग्रुप ने दिल्ली नाट्य सभ की नाट्य-प्रतियोगिता में सर्वोत्तम उपस्थापन के पुरस्कार प्राप्त किये। मई, १९५७ में कुर्त वेशी-कृत 'सात माचें' (गामी जी के नमक सत्याग्रह पर अँग्रेजी नाटक) का भारत में प्रथम बार प्रयोग किया।

प्रस्तुत शती के सतने दशक में ग्रुप ने अपनी प्रगति अवगुण रही। इस दशक में उसके द्वारा मंचित नाटक हैं—रवीन्द्रनाथ-कृत 'नट नीड' (अक्टूबर, १९६१), 'इन्स्पेक्टर विवेक' (अप्रैल, १९६२), 'श्री भोलानाथ' (अक्टूबर १९६२, अप्रैल, १९६३ तथा नवम्बर, १९६७), शेक्सपियर 'बयिलो' (हिन्दी-रूपांतर, जनवरी, १९६३), 'भगवज्जु-

कोयम्' (बोधपान के संस्कृत नाटक का हिन्दी-रूपांतर, जनवरी, १९६३) वसंत कानेटकर-कृत 'अंजीरें' तथा 'रंग-महल' (मई, १९६४), 'अन्नबों' (सितम्बर, १९६४), अमानत-कृत 'इन्दरसभा' (दिसम्बर, १९६४), 'मीना-बाजार' (दिसम्बर, १९६४), स्टीफेन ओस्तोव-कृत 'मिनिस्टर' (मार्च, १९६७) तथा 'नष्टनीड़' (१९६८, रवीन्द्र-नाथ के उपन्यास 'नष्टनीड़' का कमलेश्वर द्वारा हिन्दी-रूपांतर)। इनमें 'इन्दरसभा' का 'प्रदर्शन आधुनिक भारतीय रंगमंच के इतिहास में एक घटना' थी।<sup>११</sup> इसे मोहन उप्रेती के निर्देशन में रहस्य-परम्परा के अनुरूप प्रस्तुत किया गया था। इसमें नृत्य और संगीत को प्रमुखता दी गई थी। इंदर (इन्द्र) के रूप में के० पन्नालाल तथा सच्च परी के रूप में उमिला नागर की भूमिकाएँ अच्छी रहीं। दोनों के गायन में परिष्कार और माधुर्य, गहराई और ओज था। गुलकाम के रूप में दर्शनलाल उभूत नहीं थे। संगीत-निर्देशन पन्नालाल ने तथा नृत्य-रचना दर्शनलाल ने की। लेनिन पंत द्वारा प्रस्तुत दुर्दम्य तथा शिवानु मुखर्जी का रंग-दीपन वातावरण को सजीव बनाने में समर्थ था।

ग्रुप ने सन् १९६८ में ही दो अन्य हिन्दी नाटक भी प्रस्तुत किये—'हम कौन ?' तथा 'हाथ मार डाला'। दोनों सामान्य स्तर के नाटक थे।

इसके अतिरिक्त ग्रुप के सत्वावधान में अप्रैल, १९६२ में कानपुर के नाट्य-दल ने जीतंकी-झीलों में 'रत्नावली' तथा जनवरी, १९६५ में राखन में अपना एकाकी प्रदर्शन किया।

ग्रुप ने अपनी सभी अभिनीत हिन्दी नाटकों को प्रकाशित करने का निश्चय किया है, जो अभिनेय नाटकों की पांडुलिपियों की रक्षा के लिये नितात आवश्यक है।

ग्रुप अब तक हिन्दी के लगभग तीन दर्शन मौलिक एवं रूपांतरित नाटक प्रस्तुत कर चुका है, जिनमें से अधिकांश का निर्देशन कुशल रंग-निर्देशक इंदरदास ने किया। नेमिचन्द्र जैन के अनुसार ग्रुप का प्रदर्शन-स्तर साधारण रीकिया डंग का होता है, जिसमें कलात्मक आग्रह अधिक नहीं रहता।<sup>१२</sup>

ग्रुप को व्यावसायिक सहकारी आधार पर खड़ा करने के लिए इसके सहकारी दल का सन् १९६४ में संगठन किया गया। इस दल में केवल वे ही कलाकार या गायी भर्ती किये जाते हैं, जो अभिनय एवं रंगमंच को अपनी जीवन-वृत्ति बनाना चाहते हैं। ऋषभः यह दल इसकी हिन्दी रिपटरी मंडली के रूप में विकसित हो चला, जिसने हिन्दी के 'श्री मोलानाथ', 'मिनिस्टर', 'रंगमहल', आदि नाटक न केवल दिल्ली में, वरन् फरीदाबाद, जयपुर, जोधपुर, देहरादून, लखनऊ, बरेली तथा कलकत्ते जैसे अन्य नगरों में भी प्रस्तुत किये।

ग्रुप के पास अपने रमणीय-उत्करण, परिधान, दूर्यव्यव आदि हैं, जिन्हें दूसरे नाट्य-दलों के उपयोग के लिये भी दिया जाता है।

ग्रुप ने सन् १९५५ में अपनी एक मासिक वूलेटिन 'पिपेटर न्यूज़' प्रकाशित की, जो नियमित रूप से निकल रही है। ग्रुप के पास अब अपनी एक रंगशाला भी लिटन रोड पर है। ग्रुप के नाटक अब इसी में प्रदर्शित किये जाते हैं। इस रंगशाला में नाट्य-प्रशिक्षण के अतिरिक्त एक नाट्य-पुस्तकालय एवं वाचनालय की भी व्यवस्था रहेगी।

इस सत्त्वा ने संगीत नाटक अकादमी की सहायता से 'इंग्लिश-हिन्दी ग्लासरी आफ पिपेटर ड्रम्स' नामक अंग्रेजी-हिन्दी नाट्य शब्दकोश सन् १९६४ में प्रकाशित किया। यह सभी रंगकर्मियों के लिये एक उपयोगी पुस्तक है।

भारतीय नाट्य संघ—सन् १९४८ में श्रीमती कमला देवी चट्टोपाध्याय के प्रयत्न से दिल्ली में भारतीय नाट्य संघ की स्थापना हुई, जिसके अन्तर्गत देश के विभिन्न भाषा-क्षेत्रों की बीच नाट्य-संस्वाएँ प्रादेशिक केन्द्रों के रूप में चल रही हैं, जो समय-समय पर अपने नाट्य-प्रदर्शन भी करती हैं। स्वयं संघ एक अखिल भारतीय महासंघ

है, जिससे। उद्देश्य देश के रंगमंच-आन्दोलन का विकास करना है। यह अन्तराष्ट्रीय थियेटर इन्स्टीट्यूट का सदस्य है। यह इन्स्टीट्यूट यूनेस्को से संबद्ध है। सच अपने प्रादेशिक केन्द्रों को वित्तीय एवं प्राविधिक सहायता देता है और व्यक्तिगत रंगकर्मियों को छात्रवृत्ति एवं अन्य सहायता भी देता है।

हिन्दी क्षेत्रों में सच के प्रादेशिक केन्द्रों की संख्या सर्वाधिक अर्थात् सात है। ये केन्द्र हैं : इलाहाबाद नाट्य सच, एम्बेसडर्स, (अब दर्पण) कानपुर, असोसिएशन आफ आर्ट्स एण्ड कल्चरल डेवलपमेंट, आगरा भारतीय लोक कला मंडल, उदयपुर, बिहार आर्ट थियेटर, दिल्ली नाट्य सच और जयपुर नाट्य सच।

भारत में रंगमंच आन्दोलन के विकास के लिये किये गये सच के कार्यों में प्रमुख हैं—बम्बई, मद्रास, कलकत्ता, मणिपुर आदि नगरों में नाट्य प्रशिक्षण अकादमियों की स्थापना, पारंपरिक नाट्य-रूपों का अनुसंधान, लोकमंचीय उपकरणों-परिधान, मुखौटों, मंचोपकरणों आदि का संग्रह, परिचर्चाओं और नाट्य-प्रदर्शितियों का आयोजन और 'नाट्य' नामक नाट्य सम्बंधी वैज्ञानिक पत्रिका का अंग्रेजी में प्रकाशन। 'नाट्य' के अब तक कई महत्वपूर्ण विशेषांक निष्कासित किये हैं, दश। बटपुरली-नाट्य अंक, रंग-स्थापत्य अंक, लोकनाट्य अंक, नृत्य, नाटक एवं नृत्यनाट्यक, ठाकुर शास्त्री अंक और शिक्षा नाट्य अंक। इस पत्रिका तथा उसके विशेषांकों में नाटक एवं रंगमंच के सम्बन्ध में अभूषण सामग्री रहती है।

सच का नाट्य-संग्रहालय किसी उपयुक्त स्थान के अभाव में सच की अध्यक्षता श्रीमती कमलादेवी चट्टोपाध्याय के निवास-स्थान, २ कैनिंग लेन पर ही अवस्थित है, जिसमें पारंपरिक परिधान तथा अन्य नाट्योपकरण संग्रहीत हैं।

इसके अतिरिक्त सच में 'रंग-स्थापत्य' और 'उपस्थापकों (प्रोड्यूसरों) और नाटककारों की समस्याएँ' विषयों पर दो अखिल-भारतीय विचारमोठियों का आयोजन किया। सन् १९५६ में विवेक रंगमंच कांग्रेस भारतीय नाट्य सच के प्रयास में बम्बई में हुई, जिसमें विवेक के रंगकर्मियों और विशेषज्ञों ने एकत्र होकर सर्वनिष्ठ विषयों पर विचार-विनिमय किया।

नाट्य-क्षेत्र में सर्वज्ञान, अनुसंधान, अधिम प्रयास, प्रयोग एवं शिल्पीय विनिमय की दृष्टि से सच जैसी स्वतंत्र संस्था का योगदान अत्यंत महत्वपूर्ण है। उसके इस कार्य में समय-समय पर सरकार और संगीत नाटक अकादमी से उसके विविध कार्यक्रमों की पूर्ति अथवा नये कार्यक्रमों के संचालन के लिये वित्तीय सहायता मिलती रहती है।

दिल्ली आर्ट थियेटर—उच्चकोटि के नाटक और श्रेष्ठ रंगमंच के समक्ष में विश्वास रखने वाला दिल्ली आर्ट थियेटर संगीतक (अभिरा) के क्षेत्र में अन्यतम है। इसकी स्थापना सन् १९५१ के आस-पास हुई थी। थियेटर की श्रीमती शोला भाटिया और बलवंत भार्गी जैसे प्रमुख नाटककारों एवं रंगकर्मियों का सहयोग प्राप्त है। ये संगीतक विशेष रूप से पञ्जाबी में है। थियेटर ने कुछ हिन्दी नाटक भी प्रस्तुत किये हैं, जो उपस्थापकों की दृष्टि से श्री आर्ट्स क्लब और लिटिल थियेटर ग्रुप के उपस्थापकों की अपेक्षा उच्च स्तर के रहे हैं। इस संस्था के प्रमुख हिन्दी नाटक हैं 'उदयशंकर अट्ट-कृत 'पदों के पीछे' (१९५४ ई०), प्रेमचंद-कृत 'गोदान' का विष्णु प्रभाकर-कृत नाट्य-रूपांतर (१९५८ ई०) 'होरी' और मोलिनर—'दि माइजर' का हज़रत अख्तर-कृत नाट्य-रूपांतर 'कंजूस' (१९५८ ई०)। 'पदों के पीछे' का निर्देशन हिन्दी-नाटककार देवराज 'दिनेश' ने किया था। ये नाटक प्रायः एक ही सेट के हैं। थियेटर के अन्य हिन्दी नाटक हैं: विष्णु प्रभाकर—कृत 'देवी', शरतचंद्र-कृत 'धोड़नी' तथा रवीन्द्र-कृत 'ढाकघर'।

थियेटर प्रायः अच्छे नाटक, पर्याप्त धन और प्रशिक्षित कलाकारों के अभाव के कारण उच्च स्तर के नाटक एवं संगीतक प्रस्तुत करने में कठिनाई का अनुभव करता रहा है, किन्तु यह आज के अव्यावसायिक रंगमंच की

सर्वनिष्ठ कठिनाई है, जिसके समाधान पर ही उसका उज्ज्वल भविष्य निर्भर है ।

भारतीय कला केन्द्र-दिल्ली आर्ट थियेटर के पंजाबी संगीतक की भाँति भारतीय कला केन्द्र की उपलब्धि है—उसके नृत्य-नाट्य । केन्द्र की स्थापना सन् १९५२ में हुई थी । इसका उद्देश्य प्राचीन नृत्य एवं संगीत-कलाओं के पारंपरिक मूल्यों का संरक्षण कर नवीन सृजन के लिये उनका उपयोग करना रहा है । तदनुसार उसने १९५७ में एक बंले सेंटर की स्थापना की और उसी वर्ष तुलसीकृत 'रामचरितमानस' के आधार पर 'रामलीला' नृत्य-नाट्य तैयार किया, जिसका निर्देशन नरेन्द्र शर्मा ने किया था । इसकी सफलता से उत्साहित होकर सन् १९५८ में एक नियमित बंले दल की स्थापना हुई, जो अब प्रतिवर्ष दशहरे के अवसर पर दिल्ली में 'रामलीला' प्रस्तुत करता है । वृद्ध-परिवर्तन की सुविधा और पौराणिक वातावरण के निर्माण के लिये इसे त्रिवर्षीय मंच (प्रो-प्लेटफार्म स्टेज) पर प्रस्तुत किया जाता है, जिसमें मुख्य मंच मध्य में होता और दोपे दोनों कक्ष उसके अगल-बगल कुछ आगे निकले हुए रहते हैं । इसमें नृत्य और संगीत को किसी एक रूप का उपयोग न कर आवश्यकतानुसार उनके सभी रूपों का यथास्थान प्रयोग हुआ है । वस्त्राभरण, वृषयन्त्रों, परदों, मुखौटों आदि के द्वारा कथा के वातावरण के निर्माण का सुन्दर प्रयास किया गया है ।

यह बंले दल अपनी 'रामलीला' के साथ देश के विभिन्न नगरों, यथा कानपुर, लखनऊ आदि तथा काठमांडू (नेपाल) के दौरे कर चुका है । आजकल इसका निर्देशन कयाकली के आचार्य गुप्त गोपीनाथ कर रहे हैं । तीन घंटे के इस नृत्यनाट्य की सभी भारतीय पत्रों ने मुक्तकंठ से प्रशंसा की है ।<sup>१५</sup>

केन्द्र ने कथक ढौली में भी 'कथक की कहानी' (१९५७ ई०), 'गालवी मावव' (१९५८ ई०), 'कुमार-संभव' (१९५८ ई०) और 'शाम-ए-अवध' (१९६० ई०) नृत्य नाटक प्रस्तुत किये हैं । इनमें से प्रथम नृत्य-नाटक का निर्देशन धामू महाराज और दोपे तीनों का बिरजू महाराज ने किया है । 'गालवी मावव' और 'कुमार-संभव' नृत्य-नाटकों के लिये केन्द्र को विश्व की प्रशस्ति प्राप्त हुई है ।

केन्द्र की 'रामलीला' की भाँति भारतीय नाट्य रस द्वारा स्थापित नाट्य-बंले सेंटर की 'कुणलीला' ने भी बड़ी लोकप्रियता प्राप्त की है । इस सेंटर की निर्देशिका हैं शोषती कमला लाल । भगवानदास वर्मा के नृत्य-निर्देशन में 'कुणलीला' सन् १९६० में प्रस्तुत हुई थी ।<sup>१६</sup> रंग-सज्जा और परिधान की परिकल्पना इंदर राजवान द्वारा की गई थी ।

दिल्ली की अन्य अव्यावसायिक संस्थाओं में इन्द्रप्रस्थ थियेटर, हिन्दुस्तानी थियेटर, नया थियेटर क १ । साधना मंदिर, हिंदी शोन्तपियर मंच आदि उल्लेखनीय हैं ।

इन्द्रप्रस्थ थियेटर — इन्द्रप्रस्थ थियेटर के कुर्णधार हैं—नाटककार-कलाकार-निर्देशक आर० जी० आनंद । आनंद ने कई मराठी नाटकों के हिन्दी-रूपांतर प्रस्तुत किये, जिनमें अनेक-लगाची बेडी' का हिन्दी-रूपांतर 'विवाह का बघन' 'यह घर मेरा है', आदि प्रमुख हैं । यह दल प्रायः आनंद के ही नाटक खेलता है, जिनमें प्रमुख हैं—'हम हिन्दुस्तानी हैं' और 'नैया मोरी' (संगीतक), भगवती चरण वर्मा के उपन्यास 'चित्रलेखा' का आनंद-कृत नाट्य-रूपांतर, 'बरबारे अक्बरी' आदि । यह दिल्ली की एक अव्यवसायिक साधन-मंचन संस्था है, अतः इसके नाट्य-प्रदर्शनों में रंग-एवं-परिधान-सज्जा की तड़क-भड़क दर्शनीय होती है ।

हिन्दुस्तानी थियेटर—हिन्दुस्तानी थियेटर की स्थापना कर्नल बशीरुद्दीन जैदी की विधवा पत्नी बेगम क़ुदेसिया जैदी ने हवीब तनवीर के सहयोग से सन् १९५४ में की थी । इसी वर्ष तनवीर-कृत 'दातरंज के मोहरे' का केवल तीसरा अंक, 'तंवाकू के नुकसानात' चेखव के ('आन दि हार्मफुलनेस आफ टुवेको' पर आधारित) और 'किसका खून ?' (दोस्तोवस्की की कथा 'दि यीक यंग गर्ल' का रूपांतर) तीनों एक साथ खेले गये ।

सन् १९५७ में थियेटर के रजिस्टर्ड हो जाने पर उसे व्यावसायिक आधार पर पुनर्गठित किया गया, यद्यपि यह प्रयास दूर तक सफल न हो सका । थियेटर द्वारा कालिदास-शाकुन्तलम्, सूत्रक-मुच्छकटिक और विशाख-मुद्राराक्षस के बेगम जैदी-कृत रूपांतर क्रमशः 'शकुन्तला' (दिसम्बर, १९५७), 'मिट्टी की गाड़ी'

(दिसंबर, १९५८) और 'मुद्राराक्षस' (१९६१ ई०) तथा 'बालीन आट' और बटोल्ट ब्रेस्ट-कृत 'काकोशियन चाक सर्किल' के उद्घाटन-रूपांतर क्रमशः 'खालिद की खाला' (१९५८ ई०) और 'सफेद कूडली' (१९६१ ई०) खेले गये। इससे अतिरिक्त 'यकुन्तला' को 'नृत्य-नीति-नाट्य' के रूप में सन् १९५९ में और बगले वष में निमाज हैदर के 'आम्रपाली' को अभिनीत किया गया।

उपस्थापन की दृष्टि से हबीब तनवीर द्वारा निर्देशित 'मिट्टी की गाड़ी' विशेष महत्वपूर्ण है। दस-अंकीय इस नाटक के सम्पूर्ण भीतरी दृश्यों के रूपायन के बीच में एक गोलाकार चबूतरा तथा उसके चारों ओर का क्षेत्र बाहरी दृश्यों के लिये रखा गया था। इस चबूतरे के चारों ओर एक चक्कर लगा लेने पर दूसरा स्थान आ जाता था और एक ही चबूतरा हर बार नया रूप धारण कर लेता था। इस रंग-सज्जा के द्वारा संस्कृत नाटक के वातावरण को सजीव बनाना संभव हो गया। तत्कालीन वस्त्रों में रंगों के बटकीलेपन के साथ कुछ पात्रों के लिये मुखौटों का भी उपयोग किया गया। 'प्रकाश-योजना चौबीस, व्यपचार्यवादी, व्यजना-प्रधान और रंगहीन' रहनी गई। 'सराउड' से प्राप्त सुनहरे रंग के कारण वस्त्रों के रंग उमर कर खिल उठे।<sup>१०</sup>

मंचोपकरणों का भी प्रयोग कम रखने के लिये वसतसेना के गहनों के अतिरिक्त रथ आदि का प्रदर्शन नाट्य (अभिनयन) द्वारा ही किया गया था। इस प्रकार प्रत्येक पात्र को नाट्य-लय के साथ चलने, अभिनय आदि के लिये नृत्य का सहारा लेना पड़ता था। नाट्यशास्त्रीय मुद्राओं के अतिरिक्त अवसरोंपरुक्त अन्य मुद्राओं के उपयोग की भी छूट दी गई। अभिनय और नृत्य के साथ गायन और संगीत का भी अवसरानुरूप प्रयोग किया गया था। संस्कृत नाट्यशास्त्र के ध्रुवा संगीत के अनुरूप प्रवेश, प्रस्थान, युद्ध, सारथि और पीछा करने वालों की गतियों की ध्वनि को भी संगीत द्वारा ही प्रस्तुत किया गया था।<sup>११</sup> सभी चौदह गीत छत्तीसगढ़ी के लोकगीतों की धुनों पर रहे गये थे। गीत सरलतम हिन्दी में थे, जिनमें कुछ आचलिक शब्दों के प्रयोग भी हुये थे। चारदत्त से प्रथम मिलन ॥ समय वसतसेना और सखियों द्वारा गाये गये गीत 'बेला साँझ की' और चारदत्त की दृष्टि-सूचक गीत 'निर्धन का दुल्लू हो कैसे, अब कोई उसका भीत नहीं' की धुनें बड़ी मनोहारी बन पड़ी थी।<sup>१२</sup> श्याम बहादुर ने चारदत्त, रेखा देवड़ी ने वसत सेना और स्वयं तनवीर ने शबिलक की भूमिकाएँ की थी। हिन्दी-रंगमंच पर 'मिट्टी की गाड़ी' का उपस्थापन आधुनिक युग की विविध उपलब्धि है।

पियेटर के संस्कृत नाटकों के उपस्थापन में इसी पद्धति का विशेष आग्रह रहा है। अधिकांश नाटक एक ही वृत्तबंध पर प्रस्तुत किये गये, जो प्रतीकात्मक और सादा होता था।

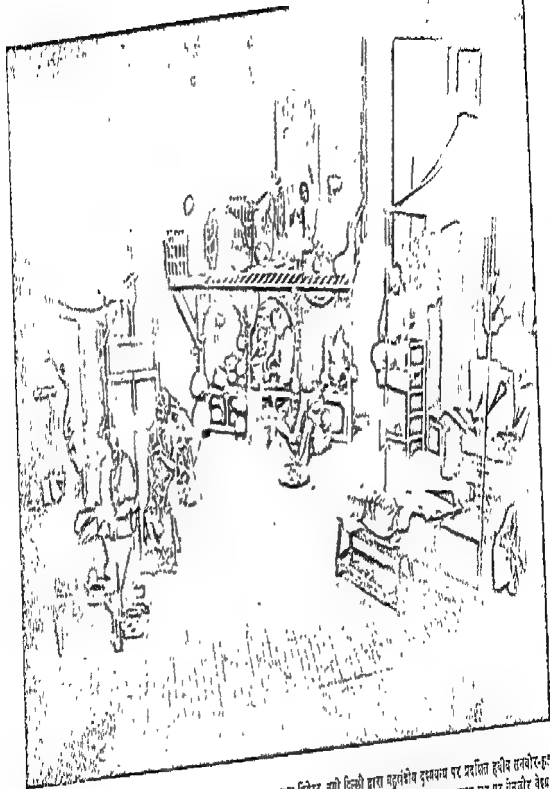
सन् १९६० में बेगम जैदी की मृत्यु के अनन्तर उनकी सुपुत्री शमा जैदी ने पियेटर के रंगसज्जाकार एम० एस० सैय्यु से निकाह कर लिया और इस वृत्ति में मिलकर इस पियेटर को सन् १९६५ तक चलाया।

नया पियेटर-हबीब तनवीर ने हिन्दुस्तानी पियेटर से प्रेरणा लेकर कुछ पुराने कलाकारों के साथ सन् १९५९ में नया पियेटर की स्थापना की। इस पियेटर ने प्रारम्भ में कुछ एकाकी प्रस्तुत किये 'जालीदार पर्दे' (जून, १९५९, रूसी सुझात की 'फेमिनिन टच' का तनवीर-कृत रूपांतर), 'जालीदार पर्दे' के साथ 'सात पंसे और 'आपके लिये' (८ अगस्त, १९५९) और 'फाँसी' (अक्टूबर, १९५९, अंग्रेजी एकाकी 'दि मेन वाने टू बी हेंड' का तनवीर-कृत रूपांतर)। ८ अगस्त के प्रदर्शन से प्राप्त ८०० रु० काश्मीर के बाढ़-पीड़ितों के सहायताार्थ दिये गये।

सन् १९६१ में तनवीर ने अपने दल की एक कलाकार मोनिका मिश्र से विवाह कर लिया।

सन् १९६१ में तनवीर के निर्देशन में दो पूर्ण नाटक खेले गये—'आमा' 'हृथ'—कृत 'रुस्तम-सोहराब' और 'मिर्जा शोहरत' (मोलियर—ल बुनुआ जेन्टिलम) का सज्जाद जहीर द्वारा उद्घाटन-रूपांतर)।

सन् १९६२ में 'शतरंज के मोहरे' खेलकर यह सत्सा भी प्रायः निष्क्रिय हो गई। यह नाटक एक हरणबंध पर ही खेला गया।



नया विप्रेटर, नयी दिल्ली द्वारा बहुमंशेय दुस्मयय पर प्रदर्शित हवीय सवबोर-रुन  
 'आगरा बाजार' पर एक सुन्दर दृश्य । प्रथम पाठ पर सनबोर वेरवा  
 का कोठा है तथा नीचे छोटे बयल-नयल बाजार है  
 (नया विप्रेटर, नयी दिल्ली के सोजन्य में)





अनामिका, कलकत्ता द्वारा प्रदर्शित दो नाटक ' (ऊपर) फाइन आर्ट्स थियेटर, नयी दिल्ली में २२ अगस्त, १९६९ को मंचन प्रसाद-कामायनी' पर आधारित संगीतक का एक भवपूर्ण दृश्य तथा (नीचे) अमृतलाल नागर के उपन्यास 'सुहाग के नूपुर' के नाट्य-रूपांतर का एक दृश्य : मातासुबाग (उत्तमराज नागर) तथा कन्नगी (अहणा कपूर) (क्रमशः, छविविध प्रभाग, सू० एवं प्र० मं०, भा० स० तथा डॉ० सरद नागर के सौजन्य से)



इसो वर्ष भारत सरकार के शिक्षा मन्त्रालय ने पंचमडी में विश्वविद्यालय नाट्य-कर्मि सिविर का आयोजन किया, जिसमें अभिनय तथा उपस्थापन के पाठ्यक्रम के शिक्षण की व्यवस्था की गई थी। इस अवसर पर तनवीर ने ब्रेस्ट के नाटक 'गूड वूमन ऑफ सेट्ज़न' को अंग्रेजी में प्रस्तुत किया।

सन् १९६२ में फोर्ड फाउण्डेशन की ओर से आयोजित 'रामचंद्र पर्यवेक्षण भ्रमण' के लिये हबीब तनवीर अमेरिका की यात्रा पर चले गए। सन् १९६३ में यूरोप के नाटकों बादि को देखते हुए वे भारत लौटे।

सन् १९६४ में शिक्षा मन्त्रालय ने संसद में विश्वविद्यालय नाट्यकर्मि सिविर का आयोजन किया, जिसमें तनवीर ने अंग्रेजी में गारां लोकां के 'यूकेस प्राडिजस बाइक' का प्रस्तुतीकरण किया। इसी वर्ष दिल्ली के यूनिटी थियेटर के लिए उन्होंने सेक्सीपयर-हुत 'टैबिंग ऑफ दि थ्रू' को अंग्रेजी में प्रस्तुत किया। सन् १९६५ में इरविन कालेज में आस्कर वाइल्ड के 'लेडी विन्डरमेयर्स फैंस' का प्रयोग कर तनवीर टेलीविजन में प्रयोक्ता होकर चले गये।

सन् १९६६ में नया थियेटर को तनवीर ने पुनः सक्रिय किया और उसका उद्घाटन काइन आर्ट थियेटर गृहक-मुद्रासलत (पी० लाल द्वारा अंग्रेजी रूपान्तर) से किया। इसने सफेद 'सराउंड' के अतिरिक्त किसी दुसरे-बंध का उपयोग नहीं किया गया था। मुत्तबारो का प्रवेश कृत्रिम शोरी के परदे के पीछे से दिखाया गया था। परिधान सभी रंगीन थे। अभिनय में संस्कृत नाट्य-पद्धति का अनुसरण इस ढंग से किया गया था कि वह एक साम्यक आधुनिक नाट्यानुभूति बन सके।

सन् १९६९ में गालिब सताब्दी पर 'मेरे बाद' नाटक रखा गया, जिसमें तनवीर ने कवि गालिब की भूमिका ग्रहण की। इसमें प्राचीन दिल्ली के कई दृश्यबोध दिखाए गये थे। अंग्रेज कलाकारों ने अंग्रेजी की भूमिकाएँ की। जेम्स टाइटलर ने सैनिक अधिकारी का सुन्दर अभिनय किया। इस नाटक में कुल ५४ कलाकारों ने भाग लिया।

इसी वर्ष 'तारज के मोहरें' को तीन अंकों में पुनः प्रदर्शित किया गया।

सन् १९७० में नया थियेटर ने 'आगरा बाजार' का प्रदर्शन किया। तनवीर-हुत 'आगरा बाजार' के परम्परा-मुक्त नाटकों से पुष्पक एक विशिष्ट कृति है, जिसमें १५वीं शती के उर्दू के लोक-कवि नजीर अकबराबादी के जीवन की किसी घटना का वर्णन न होकर उनकी नज्मों और गज़लों में अन्तर्हित भावों को मूर्त रूप दिया गया है। आगरे के एक बाजार और फोडे के सजीव एवं यथार्थवादी बहुसंख्यी दृश्यबंध पर प्रदर्शित इस नाटक में किसी एक केन्द्रीभूत कथावृत्त या किसी एक नायक के प्रति संवेदना के अभाव में भी मानवीय संवेदनाओं से यह नाटक भरपूर है। यह ब्रेस्ट-पद्धति का एक संगीत नाटक है, जिसमें फकीरों, फल-मिष्ठान्न-पतंग पुस्तक विक्रेताओं, कोठों और काव्य-मैमियों के बीच सर्वत्र नजीर की शैरी-शायरी आज से दो सौ वर्ष पूर्व के आगरा बाजार का पूरा माहौल खड़ा कर देती है। नजीर की कविता सभी को पुष्पकारी, दुलराती, प्रेरणा देती और मन को छूती हुई अनुराग, बैराग्य और आपसी स्वर्ण के लिये प्रोत्साहित करती है। नजीर सच्चे अर्थों में मानवतावादी एवं राष्ट्रीय एकता के प्रतिपादक कवि थे।

इस नाटक में तीन समानांतर कथा-प्रसंग हैं। प्रथम दो प्रसंग क्रमशः ककड़ी वाला और आर्थिक मंदी के कारण उसके व्यापार में गिरावट तथा बेनजीर वैश्य और उसकी वृत्ति से और तीसरा पुस्तक-विक्रेता, पतंग-विक्रेता उर्दू के परिष्कृत रचि के कवि, काव्य-समीक्षक आदि से सम्बन्धित है। इन कथा-प्रसंगों के अन्तर्गत लोक-नृत्य एवं खेल-तमाशों का भी आयोजन किया गया था, जिससे नाटक के वृत्तहीन दृष्ट में एक चमकीलापन, बेविध्य, सरसता और स्फूर्ति का संचार हो जाता है।

उपस्थापक, अभिनेता एवं मूक्त निर्देशक हबीब तनवीर की यह एक सुन्दर कृति है। नाटक में समूहगत या मीड की संरचना में उन्होंने अद्भुत कला-दाक्षिण्य का परिचय दिया है। चरित्राभिनय की दृष्टि से ककड़ी वाले (महंती), लड्डू वाले (अकुरदास), मजूर हुसैन (मसूद महमद) बेनजीर (बाबा सेठी), अंग्रेज सायू (लाल-

राम) पतंग वाले (हवीब तनवीर) आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय रहे हैं। रंगशिल्पी-सहित इसमें कुल ३७ कलाकारों ने भाग लिया।

यह नाटक सन् १९५४ में तनवीर द्वारा कविनवीर की वर्षगांठ पर जामिना मिलिया नाटक क्लब की ओर से खेले गये 'आगरा बाज़ार' का परिष्कृत रूप है।

नया थियेटर 'आगरा बाज़ार' को लेकर धीनगर, चंडीगढ़, लखनऊ, वाराणसी तथा इलाहाबाद की यात्रा कर चुका है। इस नाटक के देश भर में पचास प्रदर्शन हो चुके हैं।

यात्रिक-यात्रिक दिल्ली की अर्द्ध-व्यावसायिक नाट्य-संस्था है, जो हिन्दी के साथ अंग्रेजी के नाटक भी प्रतिरक्षा मंडप रंगालय (डिफेंस पैवीलियन थियेटर) में प्रत्येक सन्निवार और रविवार को किया करती है। संस्था के सभी कलाकारों में रंगमंच के प्रति विशेष रुचि और लगाव है। यात्रिक द्वारा मंचस्थ हिन्दी के नाटक हैं-गोगोल-कृत 'दोस्त-जनरल', आज़र का स्वाब' (१९६५ ई०, बर्नार्ड शा के 'माई फेयर लैडी' का बेगम कुदेसिया जूँदी द्वारा उर्दू-मिथित रूपांतर), आद्य रमाचार्य-कृत 'रहूँ कि न रहूँ' (हिन्दी-रूपांतर) 'एवं इद्रजित्' (बाबल सरकार के नाटक का भारत भूषण अष्टवाल तथा रामगोपाल बजाज द्वारा हिन्दी-रूपांतर, सितंबर-अक्टूबर, १९६७), 'आवाज़ का राज्' (१९६८ ई०, साउन्ड आफ मर्डर' का हिन्दी अनुवाद), राजेन्द्र सिंह वेदी-कृत 'एक चादर मैली-सी' (१९६९ ई०), विजय तेंदुलकर-कृत 'गिट्ट' (१९७० ई०) आदि। सभी नाटक अभिनय की दृष्टि से उच्च स्तर के होते हैं। 'आज़र का स्वाब' में सलीमा रजा की रज़्जों का अभिनय अविस्मरणीय था। 'आवाज़ का राज्' में कोशल कपूर का निर्देशन अच्छा रहा।

रंगमंच-रंगमंच (नाट्य-संस्था)ने दिल्ली में अन्य कार्यों के साथ, कुछ नाट्य-प्रदर्शन भी किये। इन नाटकों में प्रमुख हैं-मजमूह साह का-'अलमोजा' तथा 'फेयर टेकर'।

अभियान-अभियान और दिशांतर दिल्ली की अपेक्षाकृत दो नई नाट्य-संस्थाएँ हैं, जिनके प्रदर्शनों की अच्छी चर्चा रही है। अभियान द्वारा प्रस्तुत नाटकों में प्रमुख हैं-बाबल सरकार-कृत 'बाकी इतिहास' (१९६८ ई०) तथा राजेन्द्र सिंह वेदी-कृत 'एक चादर मैली-सी' (१९६८ ई०)। जीने और मरने की कशमकश के बीच 'बाकी इतिहास' के सीतानाथ की बिकलता, अवोध बालिका के साथ बलात्कार का क्रूरदत्ता पाप स्वयं से घृणा की सुन्दर अभिव्यक्ति कुलभूषण सरबदा ने की। सीतानाथ की पत्नी कनक के रूप में सुषा चौपड़ा ने जीवत अभिनय किया। दूदयबष नाटक के उपयुक्त न था। राजेन्द्र नाथ का निर्देशन सतोषजनक था। 'एक चादर मैली सी' में एक नारी की नही, समूचे समाज की कथा है, जो रानी-मंगल के विवाह पर समाप्त हो जाती है। सुषमा मेहरा की रानी ने मनोदशाओं का सहज अंकन किया। शाम अरोड़ा मंगल के पाठ (पाठ) में एक लिलाड़ी युवक द्वारा कर्तव्यानुभूति का निर्वाह करने में सफल रहे।

अभियान द्वारा प्रस्तुत अन्य नाटक हैं-विजय तेंदुलकर-कृत 'पछी ऐसे आते हैं', 'सारी रात', दिनायक पुरोहित-कृत 'स्टील केम' (धर्मवीर भारती-कृत) हिन्दी-रूपांतर, (१९७१ ई०), डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल-कृत 'कफ़ू' (१९७१ ई०) आदि।

दिशांतर स्थान, (१९६५ ई०)-ओम शिवपुरी के निर्देशन में दिशांतर का 'बाघे-अघूरे' (१९६८ ई० ले० मोहन राकेश) प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से एक सफल कृति है। ओम शिवपुरी ने महेन्द्रनाथ तथा सिद्धान्ता की अविस्मरणीय भूमिकाएँ की। सुषा शिवपुरी की सावित्री (महेन्द्रनाथ की पत्नी) पति की आड़ में दूसरों के साथ खुलकर खेलने वाली नारी के रूप में दूर तक सफल रही। रंगसज्जा और रंगदीपन वातावरण को साकार बनाने में सक्षम था।

इसके पूर्व दिशांतर ने 'गणदेवता' (१९६७, ताराशंकर मंडोपाध्याय के बैंगला उद्घाटन का राममोपाल बजाज द्वारा हिन्दी नाट्य-रूपांतर) सफलता के साथ प्रस्तुत किया। निर्देशक थे ओम शिवपुरी, जिन्होंने नाटक के विविध दृश्यों को नेपथ्य-उद्घोषणा द्वारा एकसूत्रता में पिरोया। इसमें बंगाल के एक गाँव और उसके संघर्ष की कहानी बड़े मार्मिक एवं स्वामाविक ढंग से कही गई है। नाटक में अनेक अवान्तर कथाओं के योग से कुछ सिध्द-लता आ जाना स्वामाविक है।

दिशांतर द्वारा प्रस्तुत अन्य नाटकों में प्रमुख हैं—गिरीश कारनाड-कृत 'तुंगनर', आलू रंगाचार्य-कृत 'सुरो जननेत्रय' तथा 'कभी वित्त कभी पट्ट', बाइल सरकार-कृत 'एवं इंद्रजित', विजय तेंडुलकर-कृत 'सामोश अदालत जारी है' वृजमोहन दाह-कृत 'विश्वकु' तथा 'ये धूँ ये मात', सुरेन्द्र बर्मा-कृत 'श्रीमती', 'हिरोजिमा' (१९७० ई०) बिल्ली वाली 'पहुँच कर जूता' आदि।

दिशांतर को प्रमत्त निर्देशकों का सहयोग-सहजन प्राप्त है। ओम शिवपुरी, ई० अस्काजी, मोहन महर्षि, बी० पी० कार्ल, वृजमोहन दाह तथा जर्मन निर्देशक बोलफ्राम मेहरिंग।

मॉडर्नाइड्स-मॉडर्नाइड्स आकाशवाणी के कलाकारों की सहायता है, जो प्रायः सन्तुष्टी प्रकार के प्रहसन किया करती है। ये प्रहसन प्रायः अनुवाद या नाट्य-रूपांतर ही होते हैं। मोक्षियर-एकपिन' का हिन्दी-रूपांतर 'चलतां पुर्जा' (१९६५ ई०) इसी प्रकार का एक प्रहसन है, जिसका प्रदर्शन सामान्य कोटि का था। सन् १९६६ में इसने 'माजरा क्या है?' (गोल्डस्मिथ-कृत 'सीट्स्म टू काकर' का हिन्दी-रूपांतर) प्रस्तुत किया।

महाराष्ट्र परिचय केन्द्र : महाराष्ट्र परिचय केन्द्र, नई दिल्ली प्रत्येक वर्ष ५ नवंबर से प्रारम्भ कर चार-दिवसीय नाट्य समारोह आयोजित करता है, जिसमें मराठी नाटकों के साथ एक हिन्दी नाटक भी प्रस्तुत किया जाता है। हिन्दी नाटक प्रायः मराठी नाटक का अनुवाद होता है और समारोह के प्रथम दिन खेला जाता है। ५ नवंबर, १९६६ को समारोह का उद्घाटन देवक-कृत 'सं० संघर्ष करलोड के हिन्दी रूपांतर 'फाल्गुनराव' (अनुवादक-द्रष्टा बी० बी० कांस्त तथा सई पराजपे) के साथ हुआ। उद्घाटन तत्कालीन राष्ट्रपति डॉ० जाकिर हुसैन ने किया। अनुवाद अच्छा होते हुए भी उत्स्थापन कमजोर था। नायक-निर्देशक अहम जोगलेकर फाल्गुनराव का अभिनय सजीव न बन सका। शूदेह करने वाली पत्नी के रूप में सई पराजपे काफी सफल रही।

५ नवम्बर, १९७० को समारोह का उद्घाटन कालेलकर के मराठी नाटक 'दिल्या घरी तू सुखी रहा' का हिन्दी रूपांतर 'रात गई, बात गई' से बंबई के नाट्य वैभव बल द्वारा किया गया। नाटक में अविनाश तथा अलका की प्रथम दर्शन से उत्पन्न प्रेमकथा कही गई है। अविनाश तथा अलका की भूमिकाएँ क्रमशः पुनीत पाल तथा कमुद भोले ने की।

इस अवसर पर अभिनीत मराठी नाटक थे—'हा स्वर्ग सात पावलाचा तथा 'अबोल-जालित' का।

दिल्ली नाट्य संघ : दिल्ली नाट्य संघ दिल्ली की एक ऐसी नाट्य-संस्था है, जो रंगमंच की विभिन्न समस्याओं पर विचारार्थ विचार-गोष्ठियाँ, नाट्य-समारोह आदि का आयोजन करती रहती है। सन् १९६५ के प्रारम्भ में संघ ने हिन्दुस्तानी रंगमंच की विभिन्न समस्याओं पर विचार-विमर्श के लिये दो दिन की गोष्ठी आयोजित की थी, जिसमें प्रथम दिन इबाहीम अल्काजी, आर० जी० आनंद और रेवती शरण शर्मा ने तथा दूसरे दिन आर० एम० कौल, नेमिचंद्र जैन, ब्रजेश कुमार गिरि तथा जी० एस० सोसला विशेष प्रवक्ता थे। गोष्ठी में जो बात उभर कर सामने आई, वह थी—दर्शकों का अभाव एवं अनासक्ति, रंगमंच के पुराने स्तम्भों की जगह नये तत्त्वों का प्रवेश और रंगकार्य के प्रति उनकी तीव्र सजगता।

कला साधना मन्दिर एवं अन्य कला साधना मन्दिर : नाटककार रेवतीशरण शर्मा की संस्था है, जो प्रायः

सन्धी के नाटक खेलती है। कविवर बच्चन की नाट्य-संस्था 'हिन्दी रोबसपियर मंच' ने उनके अनुदित 'मैकबेथ' और 'आथेलो' खेले। दिल्ली के प्रादेशिक हिन्दी साहित्य सम्मेलन की रंगमंच परिषद् भी यदा-कदा नाटक खेलती रहती है। परिषद् द्वारा अभिनीत प्रसादकृत 'ध्रुवस्वामिनी' बहु-घरातलीय मंच की अकलात्मक रचना, निर्जीव अभिनय, आदि के कारण प्रायः असफल रहा। इनके अतिरिक्त दिल्ली में कुछ अन्य ऐसी संस्थाएँ भी हैं, जो वर्ष-दो-वर्ष पर हिन्दी के नाटक खेला करती है, किन्तु इनके उपस्थापन प्रायः सामान्य कोटि के होते रहे हैं।

**कलकत्ता-रंगमंच :** आधुनिक युग में दिल्ली के बाद माध्यपुरी कलकत्ता ने हिन्दी रंगमंच के विकास में सर्वाधिक योगदान दिया। यह व्यावसायिक और अव्यावसायिक, दोनों प्रकार के रंगमंचों एवं विविध प्रकार की नाट्य-शैलियों का सगम-स्थल रहा है। व्यावसायिक क्षेत्र में इसके कृतिरव और उपलब्धियों का उल्लेख इसी अध्याय में पहले किया जा चुका है। उसी परम्परा में कलकत्ते के सरस्वती नाट्य संघ ने रामचन्द्र 'आँसू' का ऐतिहासिक नाटक 'देश की लाज' शेखरराय और 'आँसू' के सह-निर्देशन में २७-२८ दिसम्बर, १९५९ को मित्रवां घियेटर में खेला। इसमें कमल मिश्र, जुबेदा, एन० ए० प्रेम आदि कुछ पुराने कलाकारों ने भी भूमिकाएँ की थी।

अव्यावसायिक रंगमंच पर हिन्दी-नाट्य परिषद् आधुनिक युग में भी सक्रिय बनी रही, जिसका विवरण भी पहले दिया जा चुका है। इस युग की अन्य सक्रिय नाट्य-संस्थाएँ हैं—बिड़ला क्लब, तरुण सभ, भारत-भारती, अनामिका, संगीत कला मन्दिर, कला भवन, तथा अदाकार किन्तु अनामिका, संगीत कला मन्दिर तथा अदाकार को छोड़ रोष संस्थाएँ वर्ष में दो-एक नाटक ही प्रस्तुत कर पाती हैं।

**बिड़ला क्लब—बिड़ला क्लब** बिड़ला औद्योगिक प्रतिष्ठान के कर्मचारियों की नाट्य-संस्था है, जिसमें प्रारंभ में एक वर्ष बंगला का और दूसरे वर्ष हिन्दी का नाटक हुआ करता था, किन्तु बाद में सन् १९५८ से प्रत्येक वर्ष बंगला के अतिरिक्त हिन्दी का भी एक नाटक किया जाने लगा। इन हिन्दी-नाटकों में बंगला के व्यावसायिक मंच की कुछ लडकियों के अतिरिक्त ईसाई और हिन्दी-परिवारों की लडकियाँ भी स्त्री-भूमिकाएँ करती हैं। स्त्री-पात्रों का मंच पर अवतरण इस क्लब में सन् १९५४ से प्रारम्भ हुआ। क्लब द्वारा अभिनीत हिन्दी के प्रमुख नाटक हैं—'उस पार' (१९५६ ई०, मू० से० द्विजेन्द्रलाल राय), 'जीवन और कला' (मू० से० अनन्त आचार्य, गुजराती), 'नाच के पत्ते' (मू० से० प्रबोध जोशी, गुजराती), रमेश मेहता-कृत 'उलझन' और 'आर० जी० भानन्द-कृत' हम हिन्दुस्तानी हैं (१९६२ ई०)।<sup>1</sup> सन् १९६४ ई० में 'रूपया बोलता है', ('काचनरय' का हिन्दी रूपान्तर) तथा सन् १९६५ ई० में रमेश मेहता-कृत 'अडर सेक्रेटरी' तथा 'दोंग' तथा शैलेश गुप्त नियोगी-कृत 'भाभी का विवाह' (हिन्दी अनुवाद) मंचस्थ हुए।

'उस पार' का निर्देशन हिन्दी नाट्य परिषद् के निर्देशक ललितकुमार सिंह 'नटवर' ने और 'उलझन' तथा 'भाभी का विवाह' को छोड़ रोष नाटको का निर्देशन बन्नीप्रसाद तिवारी ने किया। 'भाभी का विवाह' का निर्देशन कृष्णकुमार श्रीवास्तव ने किया।

**तरुणसभ :** नाटक का समाज-सेवा के लिये नियोजन करने वाले तरुण संघ की स्थापना सन् १९४७ में हुई थी, किन्तु नाटक के क्षेत्र में सन् १९४८ से ही उसने कदम रखा। सर्वप्रथम विष्णु प्रभाकर के दो एकाकी—'नया समाज' तथा 'नारी' ललितकुमार सिंह 'नटवर' के निर्देशन में प्रस्तुत किये गये। इसके अनन्तर उपेन्द्रनाथ—'अरक' के दो एकाकी—'विवाह के दिन' तथा 'अधिकार के रसक' तथा तरुण राय का 'समस्या' नाटक सन् १९५१ में मंचस्थ हुआ। सभ ने प्रसाद—'कामायनी' को सन् १९५३ में नृत्य-नाट्य के रूप में प्रदर्शित किया।

सभ द्वारा प्रदर्शित अन्य नाटक हैं—तरुण राय-कृत 'एक थी राजकुमारी' (१९५४ ई०), 'अरक'—कृत 'अलग-अलग रास्ते' (१९५५ ई०), धर्मवीर भारती-कृत 'नदी प्लासी थी' (१९५५ ई०), द्विजेन्द्र 'साहजहाँ' (१९५५ ई०) तथा 'चन्द्रगुप्त'।

भारत भारती :-सौसरी संस्था है भारत-भारती, जिसकी स्थापना सन् १९५३ में हुई थी। यह एक बहुदेशीय संस्था है और यदा-कदा नाटक भी करती रही है। २१ अक्टूबर, १९६० को भारत भारती ने राजेन्द्र शर्मा द्वारा लिखित और निर्देशित 'परित्यक्त' प्रस्तुत किया।

भारत भारती ने फरवरी, १९६० में हिन्दी रंगमंच सप्ताह बना कर नाटकाभिनय की विभिन्न शैलियों-नृत्यनाट्य, बिदेसिया, रामलीला, रासलीला, गीतकी, पारसी शैली के नाटक और भारतेन्दु युग में पृथ्वी पियेटर्स तक के प्रयोगों को प्रस्तुत करने का निश्चय किया था, किन्तु उस वर्ष के अन्त तक यह योजना पूरी न उतर सकी।

अनामिका-सन् १९६८ में भारत भारती ने 'डाउन टुन' का प्रदर्शन किया, जिस पर ४० मा० नाट्य समारोह में उसे द्वितीय पुरस्कार प्राप्त हुआ। अनामिका कलकत्ते की सर्वाधिक सक्रिय नाट्य-संस्था है, जिसकी स्थापना कलकत्ते के कुछ उत्साही नाट्य प्रेमियों ने २२ दिसम्बर, १९५५ को की। इसका उद्देश्य नाना माध्यमों से कलाकारों को आत्माभिषक्ति के अवसर देना रहा है, अतः इसके सभी साहित्यिक एवं सांस्कृतिक कार्यक्रमों में उसके सदस्य एवं सहयोगी कलाकार ही भाग लेते हैं। अनामिका ने सन् १९५६ से लेकर सन् १९६० तक अनेक पूर्णांग एवं एकाकी नाटक प्रस्तुत किये-आर० जी० आनन्द-कृत 'हम हिन्दुस्तानी हैं' (११ एवं २५ मार्च, १९५६), धर्मवीर भारती के दो एकाकी 'सगमरमर पर एक रात' (१० एवं १८ सितम्बर, १९५६) और 'नदी प्यासी थी' (८ जनवरी, १९५७), कृष्णकिशोर श्रीवास्तव का एकाकी 'सत्य किरण' (१० एवं २४ सितम्बर, १९५६), विनोद रस्तोगी-कृत 'नये हाथ' (२३ अप्रैल, १९५७), कमलाकान्त वर्मा का एकाकी 'पाटलिपुत्र के खंडहर में' (२२ एवं २९ सितम्बर, ५७), सन्तोषनारायण नीटियाल-कृत 'बाप पाटिया' (१६ जनवरी, ५९), उपेन्द्रनाथ 'अशक'-कृत 'अंजो दीदी' (५ मई एवं १३ सितम्बर, ५८), सत्येन्द्रसारत् का एकाकी 'नव ज्योति की नई हिरोइन' (५ मई, १९५८), 'जनता का शत्रु' (२२ एवं २७ मार्च, १९५९, इस्सन-एन एनिसी आफ दि पीपुल का श्रीमती प्रतिभा अग्रवाल और इयामानन्व आलान-कृत हिन्दी-रूपान्तर) और मोहन राकेश-कृत 'आपाक का एक दिन' (१८ एवं २८ सितम्बर, १९६०)।

इनमें 'नये हाथ' ६ बार और 'आपाक का एक दिन' सागोपांग बिना एक शब्द काटे चार बार प्रस्तुत किये जा चुके हैं। 'नये हाथ' के सफल उपस्थापन के लिये सन् १९५९ में सगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित हिन्दी नाट्य-प्रतियोगिता में अनामिका को प्रथम पुरस्कार प्राप्त हुआ था।

सन् १९५९ में जयशंकर प्रसाद के अमर महाकाव्य 'कायापिनी' को भी कलकत्ता तथा दिल्ली के फाइन आर्ट्स थियेटर में नृत्य-नाट्य के रूप में प्रस्तुत किया गया, जिसकी बहुत प्रशंसा हुई।

अनामिका ने रवीन्द्र घताब्दी के अवसर पर दिल्ली में रवीन्द्र- 'घरे बाहरे' के डॉ० प्रतिभा अग्रवाल-कृत हिन्दी नाट्य-रूपान्तर 'घर और बाहरे' २६, २७, एवं २८ नवम्बर, १९६१ को दिल्ली में अभिमंचित किया। रवीन्द्र-कृत 'शेपेर रक्षा' का डॉ० प्रतिभा अग्रवाल-कृत हिन्दी रूपान्तर 'शेप-रक्षा' का प्रदर्शन ३१ अगस्त तथा १-२ सितम्बर, १९६२ को कलकत्ते में ही किया गया।

सन् १९६२ से अब तक जो नाटक प्रस्तुत किये गये, उनमें से प्रमुख हैं- 'सन्नामी' (३० सितम्बर, ६२, मू० ले० गोपिकानाम रामचौधरी, हिन्दी-रूपान्तर : श्रीमती कृष्ण रेलिन), धर्मवीर भारती-कृत 'नीली शील' (३० सितम्बर, ६२), 'छपते-छपते' (३ से ७ अप्रैल, १९६३, मू० ले० मिहेल सेवेरिसायन, हिन्दी रूपान्तर श्रीमती उमा गुप्ता), डॉ० लक्ष्मीनारायण लालकृत 'मादा कैस्ट्र' (२४ मई, १९६४), परितोष गार्गी-कृत 'छलावा' (५-६ सितम्बर, १९६४), राम्मु मित्र एवं अमित मैत्र-कृत 'काचनरा' (६१), 'प्रतीक्षा' (सितम्बर, ६५, अंजो की कहानी का प्रतिभा अग्रवाल द्वारा हिन्दी नाट्य-रूपान्तर), 'गुहाग के नुपूर' (२२ तथा २४ जनवरी, १९६६, अमृतलाल भागर के उपन्यास का प्रतिभा अग्रवाल-कृत नाट्य-रूपान्तर), मोहन राकेश-कृत 'लहरो के राजहंस'।

(६६), ज्ञानदेव कविनीति-वृत्त 'सुतुरस्यु' (१९६७ ई०)। 'मन माने की बात', वादल सरकार-कृत 'एवं झगड़ित्', डॉ० लक्ष्मीनारायणलाल-वृत्त 'दर्पन' (१९६९ ई०) तथा 'मेरे बच्चे' (१४ मार्च, १९६९)।

इनमें से 'छपते-छपते' वृत्तस्थ मंच (एरेना स्टेज) पर प्रस्तुत किया गया था। 'मुहाग के नूपुर', में एक ही मंच पर, दसके दो भाग पर, एक ओर गणिका माधवी का नक्ष और दूसरी ओर महोपेष्टि मासात्तुवान चेट्टियार का नक्ष प्रदर्शित किया गया था। रंगसज्जा का एक नया प्रयोग होते हुए भी इससे एक गड़बड़ी हुई। माधवी के नक्ष के जल जाने के बाद भी वह यथावत् सामाजिकों को दिखता रहा। रंगदीपन भी सयोग था। इसका निर्देशन डॉ० प्रतिभा अग्रवाल ने किया था। यदि इस नाटक को परिजानी मंच पर प्रदर्शित किया जाता, तो अधिक सफल रहता। 'सुतुरस्यु' की खोब प्रदर्श के कारण उसके अनेक प्रयोग हो चुके हैं।

हिन्दी नाटककारों को प्रोत्साहन देने के लिये अनामिका ने कलकत्ते के थियेटर सेक्टर को सन् १९५६ एवं १९५७ में एक-एक हजार रुपये की राशि सर्वश्रेष्ठ नाटक को पुरस्कृत करने के लिये प्रदान की। सन् १९५६ में 'नये हाथ', 'चाय पाटियाँ', और डॉ० रामचुमार वर्मा के 'कला और कृपाण' को क्रमशः ५००, ४०, १००, ४० और २००) ४० पुरस्कारों रक्कष दिये गये। दूसरे वर्ष कोई श्रेष्ठ नाटक न उपलब्ध हो सका। 'कला और कृपाण' जिसकी ऐतिहासिक नाटक है, जिसका उपजीव्य है-सम्बन्धी बाण से किरास-बन्धा मंजुघोषा की सारिका की मृत्यु, मंजुघोषा का आश्रित (उदयन) पर आक्रोश तथा महाराज उदयन के समक्ष अभियोग लेकर जाना, यह जानकर कि महाराज उदयन ही आश्रित थे, उनसे मंजुघोषा का क्षमा-याचना करना, राजमहिषी वासवदत्ता की सहचरी के रूप में मंजुघोषा की नियुक्ति, वीरगम्भी में मगवान बुद्ध के आगमन से शरट हो उदयन का उन पर शब्द-बन्धी बाण चलाना, बाण का उनकी परम प्रिय उपासिका मंजुघोषा के लगना, अन्त में बुद्ध के समक्ष समर्पण तथा बौद्ध धर्म में दीक्षा। नाटक खेलने के लिये तीन दृश्य-बन्धी की आवश्यकता होगी-प्रथम चित्रमभूमि का वन प्रांत, द्वितीय उदयन का राजवक्ष तथा वीरगम्भी के राजप्रासाद का ऊपरी कक्ष, जहाँ उदयन का तिहासन है। संवाद छोटे, चरुत, गठे हुए और वक्रतापूर्ण हैं, बड़ी-बड़ी वाक्य और चिन्तन भी इनमें है।

सन् १९६४-६५ में अनामिका ने नाट्य महोत्सव का आयोजन किया, जिसमें नाटक-लेखक, नाटक-परिचालक तथा दर्शक समीक्षक की संमरयाओं पर विचार-गोष्ठियों के आयोजन के साथ ६ नाटक तथा लोकनाट्य रामलीला (२९ दिसम्बर, १९६४) और नोटकी (३१ दिसम्बर, १९६४) के प्रदर्शन भी हुए। थियेटर यूनिट, बाबई ने डॉ० कमलेश्वर भारती-वृत्त 'अम्बायुग' (२४ दिसम्बर), राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली ने 'सह्याह ईटिपस' (२६ दिसम्बर), अनामिका ने 'छपते-छपते' (२७ दिसम्बर), मुनलाइट थियेटर, कलकत्ता ने आद्रा 'हृष'—वृत्त 'सीता वर्गवास' (२८ दिसम्बर), श्री आर्ट्स क्लब, नई दिल्ली ने रमेश मेहता-कृत 'अंबर सेक्टर' (३० दिसम्बर) तथा स्त्रीनाट्यम्, काशी ने प्रेमचन्द-गोदान' (१ जनवरी, १९६५) मंचस्थ किया। रामलीला का आयोजन लक्ष्मी, भाराजसो की सी वर्ष पुरानी रामलीला मठली ने तथा नोटकी का आयोजन हायरस की नोटकी मठली ने किया।

सन् १९६८ में अनामिका ने हिन्दी रंगमंच सतधापिकी महोत्सव का आयोजन किया, जिसमें कई नाटक मंचरूप दिये गये। सन् १९६८-६९ में अनामिका द्वारा २८ दिसम्बर, १९६८ से १ जनवरी, १९६९ तक एक नाट्य-प्रदर्शनी का आयोजन ४८, सेक्सपियर्स सरणि (कलकत्ता) पर स्थित कला मन्दिर के भूतल कक्ष में किया गया, जिसमें राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली, ने ० टी० देवमुस, बम्बई, यूनाइटेड स्टेट्स इन्फार्मेशन सर्विस, कलकत्ता तथा अन्य सहायकों ने भाग लिया।

यह सभा मात्र ही बड़े जोश-खरोष के साथ सक्रिय है और नाट्य-प्रदर्शन एवं नये प्रयोगों के अतिरिक्त नाट्य महोत्सव और कई विचार-गोष्ठियों का आयोजन कर चुकी है। अनामिका हिन्दी का एक अस्थायी व्याव-

सांयिक रंगमंच बनाने की दिशा में भी प्रयत्नशील है । अनामिका न केवल कलकत्ते, बरन् समूचे भारत की एक-मात्र संस्था है, जिसने हिन्दी के सुप्रसिद्ध नाटककारों के नाटकों को लेकर नये प्रयोग किये हैं और उनकी प्रयोग-क्षमता प्रमाणित की है ।

श्यामानन्द जालान, डॉ० प्रतिभा अग्रवाल, बन्नीप्रसाद तिवारी, कृष्णकुमार तथा शिवकुमार जोशी अनामिका के प्रमुख नाट्य-निर्देशक हैं ।

अनामिका कला संगम—हिन्दी नाटकों के विकास तथा अन्य ललित कलाओं के उत्कर्ष एवं प्रदर्शन के उद्देश्य को लेकर कलकत्ता के नाट्य-एवं-कला प्रेमी युवकों ने १९६७ के प्रारम्भ में अनामिका कला संगम की स्थापना की, जिसका उद्घाटन १३ मई को सीताराम सेक्सरिया ने हिन्दी हाई स्कूल के मुसज्जित सभागार में किया । मुख्य अतिथि थे बेंगला के कृतविद्य कथाकार ताराशंकर बंशोपाध्याय । संगम के परिचालक श्यामानन्द जालान ने यह आशा व्यक्त की कि संगम कलकत्ते में हिन्दी नाटकों के आरक्षण के लिये एक स्थायी रंगालय का निर्माण करेगा । संगम के बहुविध उद्देश्यों में एक यह भी है कि वह नाट्य महोत्सव, परिवर्चा, विचार-गोष्ठी तथा व्याख्यानशाला का आयोजन कर नाट्य-आन्दोलन को अग्रसर करे ।

इस अवसर पर दिल्ली के लिटिल थियेटर ग्रुप ने १३ और १४ मई को क्रमशः 'श्री भोलानाथ' तथा 'मिनिस्टर' के दो-दो प्रदर्शन किये । रोषक कथा-विन्यास वाले इन हास्य-नाटकों से, उनसे प्रगतिनिष्ठ हास्य के कारण, सामाजिको का अच्छा मनोरंजन हुआ ।

१२ जुलाई को कलकत्ते के अदाकार ने कृष्णकुमार के निर्देशन में बसन्त कानेटकर-कृत 'दाई आखर प्रेम का' हिन्दी हाई स्कूल के सभागार में मंचस्थ किया । इस नाटक में आधुनिक के स्वच्छन्द एवं मुक्त प्रेम की मीठी छुटकियाँ ली गई हैं । २० जुलाई को अनामिका ने श्यामानन्द जालान के निर्देशन में ज्ञानदेव-'शुतुरमुर्ग' रवीन्द्र सदन में प्रदर्शित किया । यह एक राजनैतिक प्रतीक नाटक है, जिसमें वर्तमान शासन की कागजी योजनाओं अपमानित रक्षा-व्यवस्था तथा आम-तुष्टि की शुतुरमुर्गी नीति-प्रलायनवादी नीति-पर कड़ा प्रहार किया गया है । रीतिबद्ध ढाँची में प्रस्तुत कर जालान ने लेखक के मंतव्य की सटीक व्याख्या कर उसे अर्थवान बनाने की चेष्टा की है । इसमें श्यामानन्द जालान (राजा), उत्तमराम नागर (अन्न मंत्री) और बमर गुप्त (मामूलीराम) की भूमिकाएँ उल्लेखनीय हैं ।

१३ और १४ अगस्त को धी आर्ट्स क्लब, दिल्ली ने हिन्दी हाई स्कूल के सभागार में 'बड़े आदमी' तथा 'उल्लान' के दो-दो प्रदर्शन किये ।

संगम ने सितम्बर में बम्बई के क्रिएटिव युनिट की आमन्त्रित किया, जिनमें श्रीमती रिजवी के निर्देशन में 'उसके बाद' (२३ सितम्बर, आर्थर मिलर के 'आफ्टर दि फाल' का श्रीमती रिजवी द्वारा हिन्दी-रूपांतर) तथा 'मकड़ी का जाल' (२४ सितम्बर, विलियम हेनले के 'ए स्को टास भान दि किर्किंग प्राउन्ड' का हिन्दी अनुबाद) के दो-दो प्रदर्शन किये । 'उसके बाद' में केवल दो ही पात्र थे, जिसमें किसी प्रकार के दुश्प्रबन्ध आदि का प्रयोग नहीं किया गया था । 'मकड़ी के जाल' में आधुनिक सम्प्रता की विद्याहीन यात्रा पर विचार किया गया है ।

अनामिका ने १६ दिसम्बर को शिवकुमार जोशी-कृत 'साथ उतारा' (डॉ० प्रतिभा अग्रवाल द्वारा हिन्दी-रूपांतर) मंचस्थ किया । इसमें दाम्पत्य-प्रेम के साथ-साथ एक अर्ध-विस्मृत प्रेम के पुनर्जागरण की सरत घटनाओं पर स्थिर विनोद की फुहारें बरसाई गई थी ।

१९६८-६९ का वर्ष सारे देश में हिन्दी रंगमंच शतवापिकी समारोह के रूप में मनाया गया, फलतः संगम ने भी दिसम्बर, १९६८ तथा जनवरी, १९६९ में इसी प्रकार के पंचदिवसीय समारोह का आयोजन बड़े पैमाने पर किया । समारोह में कलकत्ता और दिल्ली की नाट्य-संस्थाओं द्वारा पाँच नाटक प्रदर्शित किये गये । राष्ट्रीय



नाट्य विद्यालय, दिल्ली द्वारा प्रमाद-‘स्कन्दगुप्त’ (धोमती दाता गांधी-कृत सलिप्त-संशोधित रूप) तथा बरटोल्ड ब्रेस्ट का ‘खड़िया का घेरा’ (‘काकेशियन वाक सर्किल’ का अनुवाद), अनामिका, कलकत्ता द्वारा बादल सरकार-कृत ‘एव इन्द्रजित्’, कल्पक कला केन्द्र, दिल्ली द्वारा नृत्य-नाट्य ‘कृष्णायन’ तथा श्री आर्ट्स क्लब, दिल्ली द्वारा रमेय मेहता-कृत ‘दोग’ ।

‘स्कन्दगुप्त’ का निर्देशन श्रीमती दाता गांधी ने तथा दृश्यबन्ध-परिकल्पना इबाहीम अल्काजी ने की । नाटक के इस सज्जित रूप में स्कन्दगुप्त तथा देवसेना के आंतरिक द्वन्द्वों का अभाव खटकने वाली वस्तु थी । गीत भी कुछ अधिक ही रहे । दृश्य-सज्जा प्रतीकात्मक थी और धृक् ही दृश्यबन्ध में थोड़े परिवर्तनों से शोष सभी दृश्य प्रस्तुत हो जाते थे । स्थान-परिवर्तन के बोध के लिये गरुडध्वन, कमल, सूर्य आदि के प्रतीक-चिह्नों का उपयोग सार्थक था । परिधान-रचना के लिये जिन रंगों का उपयोग किया गया था, वे भारतीय परम्परा के अनुकूल न थे । वस्त्र पहनने का तरीका भी प्राचीन ढंग का न था । बिजया, कमला और देवकी के चरित्र तो सन्तोषजनक रहे, किन्तु अन्य भूमिकाओं में अभिनय कमजोर रहा ।<sup>116</sup>

ब्रेस्ट के साथ काम करने वाले अमेरिकन निर्देशक कार्लबेबर के निर्देशन में प्रस्तुत ‘खड़िया का घेरा’ का उपस्थान प्रभावी रहा । सर्वसाधारण तथा सभ्रात वर्ग के लोगों के चरित्राभिनय में अन्तर प्रदर्शित करने के लिये प्रत्येक वर्ग की अनिनय-व्यक्ति, रूपनज्जा तथा परिधान-नज्जा में विशेष अन्तर रखा गया था । सर्वसाधारण अपने स्वाभाविक रूप में अवतरित हुए, जबकि सभ्रातवर्गीय कुत्रिम हाव-भाव तथा दिखावटी परिधानों में । कुल मिला कर अभिनय समन्वयार्थ था, किन्तु मंच पर मूत्र-साव, टब में नंगे स्नान और स्त्रियों द्वारा स्नान कराना आदि भारतीय सभ्यता एवं सभ्य के प्रतिकूल थे । नाटक में यथार्थ एव प्रतीक रंग-नज्जा का उपयोग किया गया था । श्रीमती रोशन अल्काजी की परिधान-रचना पानानुसार एव उपयुक्त थी । नाटक का पद्यानुवाद सन्तोषजनक न था । नाटक में एक चीनी लोक-कथा के आधार पर जर्मनी की तत्कालीन अर्थ-व्यवस्था एवं समाज-व्यवस्था पर तीखा प्रहार किया गया है ।<sup>117</sup>

अनामिका द्वारा दयामानन्द जालान के निर्देशन में प्रस्तुत ‘एव इन्द्रजित्’ के कथ्य का सम्प्रेषण मूक एवं अतिरिक्त अभिनय, पृष्ठभूमि में जाज संगीत, पात्रों की गोलाकार गति अथवा निस्पंद स्थिरता द्वारा जीवन के प्रवाह और जड़ता को व्यक्त कर किया गया, जो सुन्दर प्रयोग था । कुछ स्थलों पर तीव्र स्वर में सवाद-कथन, शोर-गुल आदि अजरता रहा ।<sup>118</sup>

‘कृष्णायन’ में कल्पक नृत्य-प्रकार का उपयोग कर बिरजू महाराज ने उसे एक नई दिशा दी । कुछ पात्रों का नृत्याभिनय उच्च कोटि का था, किन्तु था वह परम्परा-मुक्त ही ।<sup>119</sup> ‘दोग’ को देखने के लिये कलकत्ते के सामाजिक टूट पड़े । यह एक सुन्दर सामाजिक व्यंग्य-नाटक है ।

इस अवसर पर एक विस्तृत रंगमंच प्रदर्शनी का आयोजन किया गया, जिसमें राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, बम्बई के रंगमंच रिसर्च सेंटर के निदेशक के० टी० देसमुख, अनामिका तथा अमेरिका के सूचना विभाग ने प्रमुख रूप से भाग लिया । विद्यालय में अपने यहाँ की शिक्षण-प्रणाली, छात्रों द्वारा रचित दृश्यबन्धों के माडल तथा ब्रेस्ट एव इलिपट के प्रदर्शन-सम्बन्धी चित्र, देसमुख ने मराठी तथा पारसी रंगमंच के कलाकारों के चित्र, मराठी तथा कुछ पारसी नाटकों के मूलपृष्ठों के चित्र, समाचारपत्रों की कवरलें, विज्ञापन आदि, अनामिका के तथा उसके द्वारा आयोजित अन्य प्रदर्शनों के चित्र, सूचना विभाग ने समकालीन अमेरिकन नाट्यदोलन के बिबरण एवं चित्र प्रदर्शित किये । इसके अतिरिक्त हिन्दी के कुछ महत्वपूर्ण नाटकों, नाट्य-समीक्षाओं तथा नाट्य-विषयक शोध-ग्रन्थों का प्रदर्शन भी किया गया ।<sup>120</sup> प्रदर्शनी रंगमंच के किसी व्यापक स्वरूप की अभिव्यक्ति न कर सकी ।

समारोह का एक विशिष्ट और महत्वपूर्ण अंग था-परिसवाद, जिसमें ‘कलाओं के प्रति समाज का दायित्व’

विषय पर विचार-विनिमय हुआ। प्रमुख वक्ता थे—डॉ० रमा चौधरी (रवीन्द्र भारती विश्वविद्यालय के कुलपति), डॉ० लेह्मर (मैक्समूलर भवन के अध्यक्ष), राम नूनन (संयुक्त राष्ट्र सूचना कार्यक्रम के सांस्कृतिक विभाग के अध्यक्ष) बंगला के कपाकार अजदा राय, डॉ० कल्याणमल छोडा (कलकत्ता विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के अध्यक्ष), भैरवमल सिधी, श्यामानन्द जालान, डॉ० प्रतिभा अप्पवाल आदि। इस परिषद में रंगमंच के प्रति समाज के दायित्व की चर्चा के स्वर शीघ्र ही रहे।<sup>119</sup>

संगम के आमरण पर दिल्ली के अभियान ने २३-२४ मार्च, १९७० को ललित सहगल-कृत 'हत्या एक आकार की' का सफल प्रदर्शन किया।

संगीत कला मन्दिर—अवामिका कलकत्ते की यदि सर्वाधिक सक्रिय संस्था है, तो संगीत कला मन्दिर वहाँ की सर्वाधिक साधन-सम्पन्न संस्था कही जा सकती है, जिसकी स्थापना सन् १९४५ में बसन्तकुमार बिहला के संरक्षण में हुई थी। सन् १९६३ में प्रथम बार कला मन्दिर ने नाट्य-क्षेत्र में प्रवेश किया और सन् १९६७ तक अनेक नाटक मंचस्थ किये, पार्थ प्रतिम चौधरी-कृत 'उंगलियों के निशान', हरिदास बनर्जी-कृत 'कलक', 'रूपया बोलता है' (नई, १९६४, काचनरग) का हिन्दी-रूपान्तर), घनजय बैरागी-कृत 'एक प्याला काफी' (१९६५ ई०) तथा सुदर्शन बन्वर-कृत 'गुस्ताखी माक'। सन् १९६८ में तीन नाटक प्रदर्शित किये गये—नरेश मेहता-कृत 'खंडित यात्राएँ', प्रबोध जोशी-कृत 'ताम्र के पत्ते' (१३-२४ फरवरी) तथा चिरंजीव-कृत 'चेरब'। बद्धीप्रसाद तिवारी इस संस्था के भी प्रमुख नाट्य-निर्देशक हैं। 'एक प्याला काफी' में हिन्दी हाई स्कूल के परिकामी मंच का दो दृश्य-बन्धों के साथ सुन्दर प्रयोग किया गया।

मन्दिर ने ८-९ अक्टूबर, १९६९ को सुदर्शन बन्वर-कृत 'गुस्ताखी माक' नामक सामान्य स्तर का हास्य-नाटक अभिमंचित किया। यह एक ऐसे युवक की कहानी है, जो पतुल संपत्ति की वसीयत प्राप्त करने के लिये अपनी प्रेमिका, मकान-मालकिन और उसकी दासी को बारी-बारी से पत्नी के रूप में और मांगे गये बच्चे को अपनी सन्तान के रूप में टुट्टी के समक्ष प्रस्तुत करता है, किन्तु बच्चे के पिता के आ जाने पर भंडाफोड़ हो जाता है, किन्तु टुट्टी उसे क्षमा कर देते हैं।

संगीत कला मन्दिर ने ४५ लाख रुपये की लागत से अपनी एक रंगशाला—कला मन्दिर भी बना ली है, जो सभी आधुनिक साज-सज्जाओं से युक्त है। यह ४८, बीकसपियर सरणि पर अवस्थित है।

कला भवन—कला भवन, अवाकार तथा प्ले कार्नेर कलकत्ते की अपेक्षाकृत नई नाट्य-संस्थाएँ हैं। कला भवन की स्थापना सन् १९६५ में हुई थी। इस संस्था द्वारा मंचस्थ नाटक हैं—नीहारंजन सेन-कृत 'उल्का', बिनोद रस्तोगी-कृत 'बर्फ की भीमार', बसन्त कानेटकर-कृत 'मत्स्यगंधा' तथा पार्थ प्रतिम-कृत 'उंगलियों के निशान'। प्रथम और अन्तिम नाटक बंगला के तथा तृतीय नाटक मराठी के नाटक का हिन्दी-रूपान्तर है। सन् १९६८ में कला भवन द्वारा आयोजित नाट्य-प्रतियोगिता में दर्पण (कानपुर), श्रीनाट्यम् (वाराणसी) तथा भारत भारती (कलकत्ता) द्वारा अभिनीत नाटकों, क्रमशः 'एण्टीगनी', 'मत्स्यगंधा' तथा अँवेंरी रोगनी' को प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय पुरस्कार प्राप्त हुए। प्रथम पुरस्कार १००१ रु० का, द्वितीय ७५१ रु० का तथा तृतीय ५०१ रु० का था।

अवाकार : अवाकार के मंत्री तथा निर्देशक कृष्णकुमार ने अपने कुछ मित्रों के सहयोग में इस संस्था की स्थापना सितम्बर, १९६६ में की। इस संस्था द्वारा प्रदर्शित नाटक हैं :- 'आवाज' (जे० बी० प्रीस्टले के 'एन इन्वेक्टर कात्स' का हिन्दी-रूपान्तर), 'छायानट' (अप्रैल, १९६७, मू० ले० सत्यल दत्त), 'दाई आखर प्रेम का' (जुलाई-सितम्बर, १९६७, मू० ले० बसन्त कानेटकर), 'रजनीगंधा' (जुलाई, १९६८, मू० ले० घनजय बैरागी) तथा मार० जी० आनन्द-कृत 'भूचाल' (अक्तूबर, १९६८)। अवाकार ने कुछ एकांकी नाटक भी प्रस्तुत किये हैं। सन् १९६९ में श्रीनाट्यम्, वाराणसी द्वारा आयोजित नाट्य-समारोह में अवाकार ने 'भूचाल' एवं 'रजनीगंधा'

प्रस्तुत कर सामाजिकों के हृदय पर अमिट छाप छोड़ी ।

प्ले कान्नेर - प्ले कान्नेर ने स्वाजा अहमद अब्बास-हुत 'लाल गुलाब की बापसी' (१९६५ ई०) मंचस्थ किया । यह एक व्यंग्य नाटक है, जो प्रधान मंत्री पं० जवाहरलाल नेहरू की मृत्यु के बाद लिखा गया था ।

बम्बई रंगमंच - विस्तारित वेताव-युग के अनन्तर बम्बई का हिन्दी-रंगमंच प्रायः समाप्त होकर चेतनाशून्य हो चला । कुछ नवीन मडलिणों ने कुछ कलाकारों को बटोर कर आधुनिक युग में पुनः व्यावसायिक मंच को उतड़ी जड़ें लगाने की चेष्टा की, किन्तु वह विशेष फलबत्ती न हो सकी । बम्बई में भारवाडियों के बाहुल्य एवं व्यावसायिक प्रसार के कारण भारवाडी भिन्न मण्डल की स्थापना हुई, जिसने देश के स्वतन्त्र होने पर पारसी-शैली के राजस्थानी नाटकों के खेलने की नयी परम्परा स्थापित की, जो किमी-न-किसी रूप में बम्बई और कलकत्ते में प्रस्तुत अभ्यमन की अवधि के अन्त तक चलती रही है । इन राजस्थानी नाटकों का एक अपना प्रेक्षक-वर्ग भी है, जो उसे पोषित करता और संरक्षण प्रदान करता है ।

हिन्दी भारतीय भाषाओं, विशेषकर मराठी और गुजराती के विकासशील रंगमंच की प्रगति के आगे हिन्दी का पुनर्गठित व्यावसायिक मंच विघिल पड़ गया और कुछ वर्षों तक भारतीय जन-नाट्य सच और पृथ्वी थियेटर्स को छोड़ कर बम्बई की किसी अव्यावसायिक या अर्ध-व्यावसायिक नाट्य सत्था ने हिन्दी नाटक खेलने की ओर ध्यान नहीं दिया । सम्भवतः इसके तीन कारण थे—ये मडलिणों प्रायः स्थानिक थीं, जिनके प्रेक्षकों में मराठे और गुजराती लोग अधिक थे, दूसरे, इन कुछ वर्षों में पारसी शैली के पारम्परिक हिन्दी नाटकों की परम्परा विकिञ्च हो जाने तथा प्रयोगवादी नाटकों के मचन के कारण हिन्दी-प्रेक्षकों की गत्या सकुचित होकर रह गई, और तीसरे, जो भी हिन्दी नाटक प्रस्तुत किये जाते थे, उनका उपस्थापन-स्तर घटिया किस्म का होता था, जिससे अच्छे नाटक देखाने के लिए भी प्रेक्षक तैयार न होते थे । देश में हिन्दी के राष्ट्रभाषा घोषित होने के उपरान्त उसके बढ़ते हुए महत्त्व को देख कर कुछ अव्यावसायिक मराठी, गुजराती अथवा बहुभाषी सत्थाओं ने हिन्दी के नाटक भी खेलने प्रारम्भ कर दिये । इनमें कुछ सत्थाएँ ऐसी भी रही हैं, जो प्रारम्भ में अँग्रेजों के नाटक खेलने में ही गौरव का अनुभव करती थी ।

भारतीय जननाट्य सच के नाटकों के तारकालिक समस्याओं और उनके राजनैतिक समाधानों के कारण उसने एक विशिष्ट प्रेक्षक-वर्ग अपने प्रयोगों के लिये चुना, जो विशेष रूप से बम्बई की चाली और निम्न मध्य वर्ग के शिक्षित किन्तु असन्तुष्ट समाज से आये । इन प्रेक्षकों के बीच सच के नाटक बहुत लोकप्रिय हुए और वह अखिल भारतीय सगठन के रूप में सारे देश में, उसके आंचलिक भागों में फैल गया । उसके अपने नाटककार थे, जो विशेषकर अनुपादक या रूपांतरकार थे । कुछ मौलिक नाटककार भी थे, यथा स्वाजा अहमद अब्बास, राजेन्द्रसिंह वेदी, राजेन्द्र सिंह रघुवशी, इस्मन चुगतरि, वी० एम० अदिल, कैफ़ी आज़मी आदि । लेकिन उनकी सत्था उँगली पर गिनने योग्य थी । सच के राष्ट्रीय नृत्य-नाट्यों में अवश्य संभ्रान्त जनता को बाकूष्ट किया और उनकी सर्वत्र प्रगप्ता हुई । सच ने कुछ अच्छे निर्देशक और कलाकार भी दिये, किन्तु सच केवल हिन्दी-मंच न था, वह बहुभाषी मंच बन चुका था । वह मुख्य रूप से सगठक सत्था बन गया ।

पृथ्वी थियेटर्स के राष्ट्रीय चेतना से अनुप्राणित नाटक बम्बई में बहुत जनप्रिय हुए, किन्तु उसका अधिकांश समय बम्बई के बाहर दौरे पर ही बीतता रहा । कलाकारों को मिलने वाले प्रतीक वेतन, रगशाला के अभाव, पृथ्वी थियेटर्स के सत्यापक पृथ्वीराज कपूर के 'स्व' की प्रमुखता अथवा आत्मप्रदर्शन की पिपासा तथा पैसे के अभाव के कारण वह भी बन्द हो गया ।

नाट्य-निकेतन—सन् १९५५ या इसके आस-पास बम्बई की कुछ अव्यावसायिक सत्थाओं ने हिन्दी में नाटक खेलने प्रारम्भ किये । इस दिशा में एक प्रचसनीय प्रयास मराठी की व्यावसायिक नाट्य-सत्था नाट्य-निके-

तन ने किया। उसने अँपिरा हाउस में मोतीराम गजानन रांगणेकर के मराठी संगीत नाटक 'बहिनी' का अनुवाद सन् १९५५ में तीन माह तक खेला, किन्तु मंच पर सिने-अभिनेता देखने की भूखी जनता के बीच उसे हिन्दी-प्रेमक अधिक न मिल सके। यह प्रयोग अन्ततः अवफल चला गया। इसके अतिरिक्त हिन्दी में 'पेइंग गेस्ट' और 'मेरा घर' (रांगणेकर के क्रमशः 'मटाला दिली ओसरी' और 'फाजे घर' के अनुवाद) तथा 'आराम हाराम है' (मराठी के एक नाटक का अनुवाद) भी, प्रस्तुत किए गये।

इण्डियन नेशनल थियेटर—इसके पूर्व बहुभाषी रंगमंच-इण्डियन नेशनल थियेटर—ने अपनी स्थापना (१९५४ ई०) के बाद अन्य भाषाओं के नाट्य-रंग के साथ एक हिन्दी नाट्य-रंग भी तैयार किया, जो यदा-कदा हिन्दी नाटक भी प्रस्तुत करने लगा। थियेटर द्वारा प्रस्तुत 'बिनेस फार दि प्रोसीनयून' का हिन्दी-रूपांतर 'मुझे जवाब दो' उसके लोकप्रिय उपस्थापनों में से एक है, जिसके ४-५ प्रयोग हुए। कमलाकर दाते-कृत 'पत्थर का देवता' (१९५९ ई०) थियेटर की एक अन्य प्रस्तुति है।

थियेटर ग्रुप एच थियेटर यूनिट—थियेटर ग्रुप ने भी कुछ हिन्दी नाटक प्रस्तुत किये। थियेटर ग्रुप से पृथक् होकर इब्राहीम अकलाजी, सत्यदेव दुबे तथा साधियो ने थियेटर यूनिट की स्थापना सन् १९५४ में की। यूनिट मुख्यतः अँग्रेजी के और कभी-कभी हिन्दी के नाटक खेलता रहा है। आधुनिक युग की अध्यात्मिक समस्याओं में यूनिट का बम्बई के हिन्दी रंगमंच की गति देने में विशेष योगदान रहा है। सर्वप्रथम विजय आनन्द के तीन एकांकी मंचस्थ हुये। उसके अनन्तर कई पूर्णाङ्ग नाटक खेले गये, जिनमें प्रमुख हैं—'सपने' (अन्वेषण कामू, के 'कास परपक्व का सत्यदेव दुबे-कृत अनुवाद), डा० घमंवीर भारती का काव्य-नाटक 'अन्धा युग' (१९६२ ई०), डा० लक्ष्मी नारायणलाल का 'तीता मैना', आद्य रंगभाष्य—कृत 'सुनी जनमेजय' (हिन्दी), मोहन राकेश का 'आपाड़ का एक दिन' तथा 'आधे अचूरे', 'ज्ञान देव', 'सुतरसुरी' (१९६९ ई०), इम्मन—प्रेत (अनु० नमिषन्त जैन, १९६९ ई०), बहिल सरकार का 'एव इन्द्रजित' आदि। इन सभी नाटकों का निर्देशन सत्यदेव दुबे ने किया है।

'सपने' का मूलाधार है अस्तित्ववादी दर्शन, जिसके लिये खुले रंगमंच पर प्रतीक रंग-सज्जा का उपयोग किया गया था। दुबे द्वारा एक अन्य रूपान्तर 'सच्चाई क्या है?' भी प्रस्तुत किया जा चुका है।

'अन्धा युग' गीति-नाट्य यूनिट के उपस्थापन-कीर्तिलाल का अत्यन्त उदाहरण माना जाता है।<sup>1</sup> 'तीता-मैना' स्त्री-पुरुष के सनातन संघर्ष की एक लोककथा पर आधारित गीतकी-सीरी का नाटक है। खुले रंगमंच पर प्रतीक सज्जा के साथ इसका अभिनय बड़ा हृदयप्राही रहा। 'सुनी जनमेजय' में निर्देशन के अतिरिक्त सुनधार की प्रमुख भूमिका की। इसमें प्रतीक रंग-सज्जा की गयी थी। यूनिट का 'आपाड़ का एक दिन' निर्देशन की दुर्बलता के कारण अन्य कृतियों की निर्माण सफलता न प्राप्त कर सका। सन् १९७२ में यूनिट ने गिरिधर करनाड के 'हृदयवन' का संगीत नाटक के रूप में प्रस्तुत किया, जिसमें किसी हृदय का उपयोग नहीं किया गया था।

अन्य संस्थाएँ—इसके अतिरिक्त बम्बई के नाट्य संघ, जूहू आर्ट थियेटर और राजस्थान कला केन्द्र भी हिन्दी में नाटक प्रस्तुत करते रहते हैं। इन संस्थाओं ने गुजरात के नए राज्य के बनने के अवसर पर बड़ोदा में १५ से २५ मई, १९६० के बीच हुए नाट्य-प्रवृत्तियों में क्रमशः 'वार्न इस्टर्ड' (गार्सन कानिन के इसी नाम के नाटक का स्वामी अहमद अन्वास—कृत रूपान्तर), 'पोइशी' (सरद—'पोइशी' का अनुवाद) और सज्जन—कृत 'सयाना' अभिनीत किये। इनका निर्देशन क्रमशः हर्वर्ट मार्शल, सज्जन और बीज शर्मा ने किया था।

'वार्न इस्टर्ड' में एक सिद्धांतहीन व्यवसायी द्वारा अपने व्यापार के सम्बर्द्धनार्थ प्रयुक्त अशिक्षित सुन्दरी बेबी अपने गृह-शिक्षक से शिक्षा पाकर अज्ञान और भ्रष्टाचार से मुक्त हो अपने प्रपथी गृह-शिक्षक को भी प्राप्त कर लेती है। 'पोइशी' में सत्-असत् के संघर्ष के बीच एक देवी-तुल्य नारी की अन्ततः एक मानवीया के रूप में चित्रित किया गया है। 'सयाना' में यह सिद्ध किया गया है कि यह आवश्यक नहीं कि पाण्डव का पुत्र भी पाण्डव

ही हो।

भारतीय विद्या भवन कला केंद्र ने सन् १९५१ से अनन्तर—महाविद्यालय नाटक प्रतियोगिता प्रारम्भ करके गुजराती, मराठी और अंग्रेजी के एकाकी नाटकों के साथ हिन्दी—एकांकियों को भी प्रोत्साहन दिया। प्रथम वर्ष के कुल २८ एकांकियों में १० एकांकी हिन्दी के थे। प्रत्येक वर्ष इस प्रतियोगिता में १२-१३ एकांकी हिन्दी के होते रहे हैं। इसके अतिरिक्त कला केंद्र का अपना भी हिन्दी-दल है, जिससे फिल्म-अभिनेता आई० एस० जोहर पहले सम्बद्ध रहे हैं। आजकल इसके निर्देशक हैं—वी० के० चर्मा। हिन्दी की विजयी टीम को जोहर द्वारा प्रदत्त ट्राफी एक वर्ष के लिये दी जाती है।

इसके अतिरिक्त बम्बई के कुछ स्कूल-कालेज स्वतन्त्र रूप से भी नाटक खेलते रहते हैं। उपेन्द्रनाथ 'अशक' का 'अजो बोदी' ३० जनवरी, १९५४ को सेंट जेवियर्स के छात्रों द्वारा खेला गया था।

अन्य नगरों के रंगमंच—इन अन्तर्ग्रन्थीय महानगरियों के अतिरिक्त हिन्दी-क्षेत्र के विभिन्न नगरों में हिन्दी रंगमंच की स्थापना एवं विकास की दिशा में दीर्घ काल से प्रयास कर रहे हैं। इन नगरों में उल्लेखनीय हैं : उत्तर प्रदेश के कानपुर, लखनऊ, बाराणसी, प्रयाग, आगरा, मेरठ तथा गोरखपुर, बिहार के पटना, गया, आरा, तथा बक्सर, राजस्थान के उदयपुर तथा जयपुर, तथा मध्य प्रदेश के खालियर, भोपाल, जबलपुर और बिलासपुर, घिमाला (हिमाचल प्रदेश)।

कानपुर यह हम पहले देख चुके हैं कि कानपुर के रंगमंच की दीर्घकालीन परम्परा सन् १८७९ के अनन्तर सदैव अक्षति रूप से चलती रही है। सन् १९४२ के पूर्व पारसी-हिन्दी मडलियों, नौटकियों, स्कूल-कालेजों एवं साहित्यकारों की शोधिया परिषदों और दुर्गा-पूजा पर बगाल नरक (संस्था० १८८७ ई०) के हिन्दी नाटकों के प्रदर्शन होते रहे हैं। सन् १९४२ में रवीन्द्र परिषद् और सन् १९४३ में कानपुर जन-नाट्य संघ की स्थापना हुई, जिन्होंने क्रमशः राष्ट्रीय और मार्क्सवादी विचारधारा के अनुरूप नाटक लिखे-लिखाये और उनका नगर के विविध भागों में प्रदर्शन किया। हिन्दुस्तानी बिरादरी ने नाटककार, नट एवं निर्देशक परिपूर्णानन्द की अध्यक्षता में 'जाना फडन-धीर', 'सन् सत्तावन बीं प्रति', 'बाजिदअलीसाह' आदि उनके कुछ ऐतिहासिक नाटक खेले, जिनमें वे और उनके परिवार की स्त्रियाँ—मीरा, माया, सीता आदि सफल अभिनय कर चुके हैं। कानपुर के एक अन्य नाटककार, नट एवं निर्देशक सितेश्वर अवस्थी ने स्वलिखित गीति-नाट्य एवं छाया-नृत्य स्कूल-कालेजों की छात्र-छात्राओं के सह-योग से समग्र-समय पर प्रदर्शित कर बूझ नए प्रयोग किए। 'अशक' के नाटकों को खेलने के भी कुछ छूटपुट प्रयास हुए।

कैलाश कलब ने सन् १९४९ में पुनः चेतन्य होकर राधेश्याम—'ईश्वर-भक्ति' और 'बेताब', 'कृष्ण-मुद्रांश' प्रस्तुत किये। इसके अनन्तर द्विजेंद्र—'चन्द्रगुप्त' (१९५० ई०), देशप्रसाद घन-कृत 'चन्द्रसेखर आनन्द', दिल्ली की रानी उर्फ पृथ्वीराज' (१९५६ ई०) और 'तुलसीदास' (१९५७ ई०), राधेश्याम-कृत 'श्वणकुमार' (१९२५ ई०) और परिवर्तन, सुदर्शन-कृत 'सिकन्दर' (१९५५ ई०), राधाकृष्णदास-कृत 'राधा प्रताप' (१९५७ ई०) और खेड गोविन्ददास-कृत 'कर्ण' (१९५८ ई०) मधुर्य किये गये। सन् १९५९ में गृह-विवाद के कारण नाटकप्रतिष्ठान पुनः कई वर्षों के लिए स्थगित हो गया।<sup>11</sup>

इन सभी संस्थाओं ने राष्ट्रीय, सामाजिक एवं ऐतिहासिक नाटक समय-समय पर खेल कर नवीन वैचारिक पृष्ठभूमि तैयार की, कुछ नवीन विषय दिए, किन्तु रणशिल्प की दृष्टि से रंगमंच आगे न बढ़ सका। जन-नाट्य-संघ हिन्दुस्तानी बिरादरी, लिटिल थियेटर तथा चेतना को छोड़ अन्यत्र प्रायः पुरुष ही स्त्रियों का अभिनय करते रहे। प्रकाश के लिए पाद-प्रकाश, दीर्घ-प्रकाश आदि से आगे बढ़ कर कोई नये प्रयोग नहीं किये गये। इस रंगमंच की एक विशेषता यह भी थी कि सामाजिक एवं राष्ट्रीय विचारों के नाटक जहाँ दो बार परदे, दिन-प्रतिदिन की चेरा-

भूषा, सामान्य रूप-सज्जा, परम्परागत दीपन आदि के सहारे बहुत कम व्यय में ही मंचस्थ हो जाया करते थे, तो ऐतिहासिक नाटक अपनी भटकीली वेशभूषा और वस्तुवादी रंगसज्जा के कारण बहुत खर्चीले हुआ करते थे, जिनके लिए नाटककार-निर्देशक को चंदा करके घन एकत्र करना पड़ता था। जन-नाट्य-सभ को छोड़कर इस काल की अधिकांश नाट्य-संस्थाओं के संगठक एवं निर्देशक स्वयं नाटककार ही हुआ करते थे। सामाजिक प्रायः 'पास' अथवा निमन्त्रण के आधार पर नाटक देखने जाया करते थे। विशेष अवसरों पर अथवा विशेष कोषों के सहायतार्थ टिकट भी लगाये जाते थे, जो घर-घर जाकर बेचने पड़ते थे। बंगाली, मराठी या गुजराती सामाजिक की भांति इस काल का हिन्दी सामाजिक गठ से पैसा खर्च करके नाटक देखना पसंद नहीं करता था।

सन् १९५७ के आस-पास तक प्रायः अधिकांश नाट्य-संस्थाएँ या तो विघटित हो चुकी थीं अथवा सामाजिकों द्वारा रंगमंच के संरक्षण के अभाव में उनमें शिथिलता आ चुकी थी। चलचित्रों के प्रभाव के कारण सामाजिक रंगमंच के नाटक, रंगशिल्प, अभिनय, सभी में परिवर्तन की अपेक्षा करने लगे। इस अपेक्षा की पूर्ति के लिए दो संगठित प्रयास सामने आये - एक के प्रयोक्ता थे नाटककार विनोद रस्तोगी और दूसरे के प्रयोक्ता थे (अब डॉ०) अनांत। इन दो नाटककारों के प्रयास से सन् १९५७ में कमला नूतन कला मंदिर और भारतीय कला मंदिर की स्थापना हुई।

नूतन कला मंदिर-नूतन कला मंदिर द्वारा जीवन और समाज के प्रश्नों पर लिखित रस्तोगी के पाँच एकांकी - 'शैतान का दिल', 'लोपडी और बम', 'और मुझ मर गया', 'इण्टरव्यू' और 'घुर्ने की परछाईयें' १ अक्टूबर, १९५७ को खेले गए, जिनमें पुरुष पात्रों के साथ दस अभिनेत्रियों ने भी पहले-पहल भाग लिया। इन एकांकियों का निर्देशन ज्ञानदेव अग्निहोत्री ने किया। सादी रंगसज्जा और स्वाभाविक अभिनय-शैली के कारण यह प्रयोग सफल रहा। मई, १९५८ में कानपुर में हुए उत्तर प्रदेश जन-नाट्य सभ के छठे अधिवेशन में नूतन कला मंदिर को डॉ० रमेश श्रीवास्तव द्वारा निर्देशित कृष्णचंद्र के 'कुत्ते की मौत' पर सर्वोत्तम उपस्थापन का सम्मान मिला।<sup>111</sup>

भारतीय कला मंदिर-कानपुर का सामाजिक अब मधीन पुन-बोध और सवाण में व्याप्त नव-चेतना के प्रति जागरूक हो चुका था, अतः उसकी भूल लघु एकांकियों से नहीं बूझ सकती थी। यह सामाजिक यथार्थ के साथ अकृत्रिम अभिनय, वस्तुवादी रंगसज्जा एवं यथार्थ वातावरण को भी रंगमंच पर देkhना चाहता था। फलतः अनांत ने १५ सितम्बर, १९५७ को हिन्दी-नाटकों के नये रंग-शिल्प के साथ अभिनय और हिन्दी रंगमंच के उन्नयन एवं विकास तथा परि-क्रामी मंच की सुविधा के साथ आधुनिकतम साज-सज्जा से युक्त राष्ट्रीय रंगशाला की स्थापना के उद्देश्य को लेकर भारतीय कला मंदिर की स्थापना की। मंदिर ने २९ दिसम्बर, १९५७ को अखिल-कृत 'तूफान, नौका और घाटी' नामक पूर्णाङ्ग सामाजिक नाटक के ० ई० एम० हाल, फूलबाग में अभिनीत किया। यह एक पूर्णाङ्ग सामाजिक नाटक था, जिसमें तूफान को पुरुष तथा नौका और घाटी को क्रमशः दो ऐसी नारियों का प्रतीक माना गया है, जिनमें से एक तूफान-रूपी पति के संकेत एवं इच्छा के अनुसार नौका की तरह परिवरा होकर बहती है और दूसरी घाटी की भाँति तूफान को अंधल में आश्रय देकर शान्त कर देती है। प्रस्तुत नाटक में पुरुष की प्रताड़ना, छल, धांसना और विस्वासघात से पीड़ित तीन अबलाओं-बाँझ, बिधवा माँ तथा कुमारी माँ की कठण, पक्षी की किन्तु एक नये दिशाबोध से समन्वित कही गयी है और अन्ततः तीनों को अपने शक्तिकारी विचारों के कारण कारावास-दण्ड भोगना पड़ता है। अन्त में नायक राजेश्वर अपनी आत्मा की भस्ती से प्रताड़ित होकर सद्बुद्धि प्राप्त करता है, किन्तु विलम्ब से। वनदेवी जेल में राजेश्वर के मिलने आने पर उससे मिलने से इन्कार कर देती है।

इस नाटक में फिल्म 'राममठ हनुमान' में सीता का अभिनय करने वाली फिल्म-तारिका सोना वटजी ने जन-नेता वसंत की प्रेयसी विधवा लता की भूमिका में प्राण फूँक दिये। अर्धशिशु के परिवर्तन के लिये समाज के भय और मातृ-हृदय का द्वन्द्व, शिशु रोदन और अधुओं की चारा के रूप में माँ की ममता और उमड़ता हुआ

प्यार जैसे मूर्तिमत् हो उठे। राजेन्द्र की पत्नी और परित्यक्त वनदेवी के रूप में रेडियो तारिका प्रमोदबाला और कूमाारी माँ मालती के रूप में रघु-अग्निनेत्री एवं नर्तकी रविबाला का अभिनय-कौशल सराहनीय था। रेडियो-तारिका एवं रघु-अग्निनेत्री कृष्णा मिश्रा ने राजेन्द्र की भाँ दुर्गा देवी और बाद में राजेन्द्र की नव-परिणीता वासंती की दोहरी भूमिकाएँ बड़ी सफलता के साथ की। पुरुष-कलाकारों में सतीश चर्मा (राजेन्द्र), अक्षित डैनियल्स (वसंत) और एस० के० दुवे (आनन्द प्रकाश) की भूमिकाएँ सफल रही। वनदेवी की नवद वालिका कमला के रूप में बेबी दाश टहन का अभिनय अष्टविध एव प्राणवान था।

उपस्थापन (प्रोडक्शन), विशेष कर, रमसज्जा, रंगदीपन और ध्वनि-संकेत की दृष्टि से भी यह प्रयोग कानपुर की एक नवीन उपलब्धि था। इसमें पहली बार अज्ञात के मार्ग दर्शन में पाँच दृश्यवाचों के साथ वन के 'जट सीन' और छाया-दृश्य का समायोजन किया गया था और यथासं रंगोपकरणों के साथ रंगदीपन और ध्वनि-संकेत के आधुनिक साधनों का सफल उपयोग किया गया था। नवजात चिपू के रोदन, आँधी के झटके और बिजली की गड़गड़ाहट, नदी के बहने, कलाक टावर की घुंघरु धटा-ध्वनि ने वातावरण को अनुप्राणित कर दिया। इसमें राष्ट्रीय एवं सरल संगीत की धुनों में बँधे गीतों पारव-संगीत और नृत्य का भी समावेश किया गया था। संगीत-निर्देशन बी० राम० सेन एवं रेडियो नायक उस्ताद गुलाम मुस्तफा तथा नृत्य-निर्देशन कु० रविबाला ने किया था। 'मेरा एक सहारा टूट गया', 'पिया मिलन कैसे आऊँ सखी रे', 'घोड़ा, सोबा, राजा मुन्ना, सोबा सोबा रे।' आदि गीतों की धुनें बड़ी मीठी और कर्णप्रिय थी।

यह नाटक टिकट में खेला गया था। टिकट की दरें (१), (२), (३) और (५) २० रुपये गई थी। सभी अग्निनेत्रियों को, जो लखनऊ से आई थी, पारिश्रमिक तथा लखनऊ से आने-जाने का किराया दिया गया था। आर्थिक दृष्टि से सफल न होने पर भी यह प्रयोग रंगशिल्प और उपस्थापन की दृष्टि से बहुत सफल रहा।

इसके अनन्तर प्रह्लाद नेशनल अन्ते-कृत 'लनाची वेदी' के हिन्दी-रूपांतर 'विवाह का वधन' (८ नवम्बर, १९५८), भगवतीचरण वर्मा-कृत 'दी कलाकार' और रामकृष्ण वर्मा-कृत 'औरगजेब की आखिरी रात' (१७ जनवरी, १९६०) और डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल-कृत 'मादा कैवटस' (२० नवम्बर, १९६०) नाटक मंचित हुए।

'विवाह का वधन' में अक्षित डैनियल्स, नरेश, कान्तिशृङ्खल वाजपेयी, डॉ० बी० सरस्वती आदि के अतिरिक्त प्रमोदबाला, रविबाला, चारदा तथा मीलिमा ने प्रमुख भूमिकाएँ की। यह दो दृश्यवाचों पर खेला गया था और प्रथम बार होटल के दृश्य में द्विस्तरीय दृश्यवन्ध का उपयोग किया गया था—नीचे होटल का कार्यालय एवं भोजना-गार तथा ऊपर रिहायशी कमरे। 'मादा कैवटस' एक दृश्यवन्ध पर अभिनीत सामाजिक नाटक है, जिसका उद्घाटन कानपुर के सत्कालीन नगर प्रमुख रामरतन गुप्त ने किया था। इसमें हेमलता डैनियल्स, छवि भट्टाचार्य, अक्षित डैनियल्स, नरेन्द्रनाथ सचदेव, सतसमी, राज भसीन आदि कलाकारों ने सफल भूमिकाएँ की।

सन् १९९१ तथा १९९२ में बरतारसिंह दुग्गल का वृहत् एकांकी 'दिया बुझ गया' प्रस्तुत किया गया। सन् १९९२ में इससे हुई आय ३०१) २० राष्ट्रीय सुरक्षा कोष में दी गई। देश के लिए पुनः का बलिदान करने वाली माँ नूरा और देशभक्त अलिया के रूप में क्रमशः श्रीमती कुसुम पाण्डेय तथा कान्तिशृङ्खल वाजपेयी के अभिनय जीवन्त थे। यह नाटक एक ही दृश्यवन्ध पर खेला गया था।

इन नाटकों का निर्देशन डॉ० पी० खन्सना ने किया था। सन् १९६४ में कान्तिशृङ्खल वाजपेयी-कृत 'कानून' मंचन के बाद से यह संस्था प्रायः निष्क्रिय है।

नवयुद्ध सांस्कृतिक समाज—सन् १९५७ के लगभग स्थापित एक अन्य संस्था—नवयुद्ध सांस्कृतिक समाज—ने अपने तीन वर्ष के शुरु जीवन में दो नाटक प्रस्तुत किये—'धर' और 'बाबू' (दिसम्बर, १९५८, प्र० के० अन्ते के मराठी नाटक का मुगनी बम्बासी-कृत अनुवाद)। 'बाबू' का निर्देशन मुकुन्दलाल बनर्जी ने किया था और ललित मोहन अवस्थी ने इसमें नायक की भूमिका की थी।

लोक कला मंच-दिसम्बर, १९५६ में भारतीय नाट्य संघ की अध्यक्ष श्रीमती कमला देवी चट्टोपाध्याय के कानपुर आगमन पर हुई एक बैठक में लोक कला मंच (लोकम) की स्थापना हुई।<sup>१</sup> मंच ने ज्ञानप्रकाश अहलूवा-लिया द्वारा लिखित एवं निर्देशित 'ग्रन्था दि ग्रेट' सफलता के साथ खेला। आपसी मतभेदों के कारण मंच अगस्त, १९५९ में विघटित हो गया। लोकम के कलाकारों ने अलग होकर मुनाइटेड कल्चरल यूनिट की स्थापना कवि नियाज हैदर की संरक्षकता में की। इस यूनिट ने एच० बी० टी० आई० में 'ग्रन्था दि ग्रेट' का एक अंश प्रस्तुत किया।

कला नयन-इसके अनन्तर नगर में दो अन्य नाट्य-संस्थाओं की स्थापना हुई : कला नयन, और पर्फार्मेंस। कला नयन की स्थापना जे० के० परिवार के गोविन्दहरि और श्यामहरि मिहानिया ने अगस्त, १९५९ में बी० बी० सी०, लखन से सम्बद्ध जितेन्द्र मेहता तथा मंच के कुछ कलाकारों के सहयोग से की। कला नयन में स्वयं कोई नाटक न प्रस्तुत कर विविध सांस्कृतिक कार्यक्रमों का आयोजन किया। उसके तत्त्वावधान में भारतीय कला केन्द्र, दिल्ली ने 'रामलीला' (१९५९ ई०), लेक्सपियराना इंटरनेशनल थियेटर कंपनी ने बी० आई० सी० क्लब में 'सी स्टूप्स टु काकर' (१० अप्रैल, ६०) और 'पिंगपेलियन' (११ अप्रैल, ६०) तथा नाट्य बैले सेंटर, दिल्ली ने कमला क्लब में 'कृष्णलीला' (२९ अक्टूबर से ७ नवम्बर, ६० तक) नृत्य-नाट्य प्रस्तुत किया। कला नयन भारतीय नाट्य संघ से सम्बद्ध है और इसका मुख्य उद्देश्य अपनी रंगमाला बनाना और नाट्य-प्रमिलन केन्द्र खोलना रहा है।

पर्फार्मेंस - फिल्म अभिनेता दिलीपकुमार के कानपुर आगमन पर उनकी प्रेरणा से मुनाइटेड कल्चरल यूनिट के कलाकारों (ज्ञानप्रकाश अहलूवालिया तथा मदन चौपड़ा) ने सन् १९५९ में 'पर्फार्मेंस' की स्थापना की। पर्फार्मेंस ने कई नाटक खेले-अहलूवालिया-कृत 'चक्कर पर चक्कर', 'मिट्टी की गाड़ी' डॉ० रमेश श्रीवास्तव-कृत 'चीन का चक्कर', मदन चौपड़ा-कृत 'क्यामत का चक्कर' तथा 'मैहगाई का चक्कर' आदि। 'चक्कर पर चक्कर' का निर्देशन मदन चौपड़ा ने किया। यह स्तुतिको पर एक व्यंग्य था, जिसमें समयानुसार परिवर्तन-परिवर्धन कर मीठी चुट-कियों, व्यंग्य और हास्यानियम द्वारा सामाजिकों को हँसाने का प्रयास किया गया था। यह कानपुर के सामाजिकों के बीच बहुत लोकप्रिय हुआ और इसके अब तक कानपुर में तथा अन्यत्र ५३ प्रयोग हो चुके हैं। 'मिट्टी की गाड़ी' (गूढ़क ■ 'मून्डकटिक' का हिन्दी रूपान्तर) अहलूवालिया के निर्देशन में खेला गया। 'चीन का चक्कर' सन् १९६२ में चीनी आक्रमण के समय खेला गया और ५५००) रु० तथा दर्शकों से दानस्वरूप प्राप्त स्वर्ण-आभूषण भी राष्ट्रीय सुरक्षा कोष में भेजे गये। फरवरी, १९६६ में पाकिस्तानी-आक्रमण से सम्बन्धित अहलूवालिया-कृत 'सौजफायर' बहाराइव में ४-५ फरवरी, १९६६ को खेला गया और (१६०००) रु० एकत्र कर राष्ट्रीय सुरक्षा कोष में दिए गये। 'मैहगाई का चक्कर' सन् १९६७ में आई० आई० टी० (कल्याणपुर) में खेला गया। इसके अतिरिक्त प्रो० यशपाल-कृत 'पञ्चायियों की रामलीला' भी अभिनीत हुआ, जो भाषा-प्रश्न पर एक मोठा व्यंग्य था।

काठा नाट्य भारती-सन् १९५९ में ही कानपुर एकादमी ऑफ़ ड्रामेटिक आर्ट्स (काठा) की स्थापना मुहम्मद इबाहीम नामक एक मुसलमान सज्जन ने की। इबाहीम ने हिन्दी में दो सामान्य कोटि के प्रहसन लिखे थे- 'अवलम्बवी' और 'बुनीम जी', जो इस संस्था द्वारा संवत्स्र किये गये। लगभग एक वर्ष बाद नाटककार-निर्देशक ज्ञानदेव अग्निहोत्री काठा में सम्मिलित हुए और उनके निर्देशन में निगोद रत्तोमी का 'नये हाथ', रमेश मेहता का 'ढांग' आदि कई नाटक खेले गये।

काठा के अन्य उल्लेखनीय कपस्थापन हैं-ज्ञानदेव अग्निहोत्री के 'नेफा की एक शाम' (९ फरवरी, १९६४), 'पतन की आबुल', 'गुलुरमुम' (१८ दिसम्बर, १९६५) आदि और 'स्थानिक स्वराज्य' (मराठी नाटककार माधव नारायण जोशी के 'पं० म्युनिसिपैलिटी' का प्रमिलन बोसले-कृत हिन्दी अनुवाद)। इन नाटकों का निर्देशन ज्ञानदेव अग्निहोत्री ने किया।



‘नेफा की एक शाम’ चीन-भारत युद्ध तथा ‘वतन की आबरू’ भारत-पाकिस्तान युद्ध की पृष्ठभूमि पर आधारित है। दोनों एक दृश्यबन्धीय नाटक हैं। ‘नेफा की एक शाम’ ज्ञानदेव का एक लोकप्रिय नाटक है, जो सर्वप्रथम ‘साप्ताहिक हिन्दुस्तान’ में धारावाहिक रूप में प्रकाशित हुआ था और अब तक बंगला, मराठी, गुजराती तथा अंग्रेजी भाषाओं में अनूदित हो चुका है। इसमें ज्ञानदेव ने नायक नीमां की और रोटा रोहेतगी ने नीमां की गूंगी चीनी प्रेमिका सुहाली की सफल भूमिकाएँ कीं। सन् १९६६ में केन्द्रीय सूचना एवं प्रसारण मंत्रालय ने इस नाटक पर एक महत्त्व रुपये का पुरस्कार दिया। मन्त्रालय के गीत एवं नाटक प्रभाग के निर्देशक कमल एच० ए० गुहे के निर्देशन में दिल्ली तथा देश के विभिन्न नगरों में इस नाटक के लगभग १५०० प्रदर्शन हो चुके हैं। इसे महाराष्ट्र राज्य नाट्य प्रतियोगिता तथा उत्तर प्रदेश के राज्य नाट्य समारोह में प्रस्तुतीकरण के प्रथम पुरस्कार प्राप्त हो चुके हैं।

‘वतन की आबरू’ के कानपुर तथा लखनऊ में सात-आठ प्रदर्शन हुए। नाटक की नायिका परामीना प्यार के सपनों में डूबी एक शर्मिली प्रेमिका है, किन्तु देश का काम पढ़ने पर यह बीर वाला अपने प्रियतम, किन्तु देश-द्रोही महबूब को अपने हाथों गोली मारने से नहीं चुकती। वह अपनी भूमिका में पाकिस्तान की एक पूरी बटालियन का सफाया करा देती और दूसरी ओर अपने प्राण देकर अपनी छोटी बहन ऐशया के प्राणों की रक्षा करती है।

‘शुतुरमुर्ग’ ज्ञानदेव का एकाल्पदृश्यीय नाटक है, जिस पर सन् १९७० में उ० प्र० सरकार ने प्रसाद पुरस्कार दिया। यह आज की राजनैतिक अभ्यवस्था, संवेदनाहीन तटस्थता और अंधाधार, नागजी योजना और दुर्दुर्घम प्रचार, अपमान रक्षा-व्यवस्था और राष्ट्रीय कुंठा तथा समस्याओं में नकली समाधान पर एक सटीक व्याप्य है, जिसे शुतुरमुर्ग के उपासक शुतुरमुर्गरी के राजा के माध्यम से ज्ञानदेव ने बड़े सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है। इस नाटक के प्रस्तुतीकरण में ज्ञानदेव ने यथार्थवादी एवं रीतिवद्ध दोनों शैलियों को अपनाया। रीतिवद्ध शैली को केवल वही प्रहण किया गया, जहाँ वह नाटकीय संप्रेषण के लिये आवश्यक था। लहुरदार मंच पर एक कुर्सी के प्रतीक द्वारा सिंहासन और रामप्रसाद का बोध कराने में ‘स्पार्ट लाइट’ के प्रयोग ने अद्भुत योग दिया। पृष्ठभूमि में केवल एक काला परदा लगाया गया था। नायक (राजा और सूतधार) तथा रानी की भूमिकाएँ क्रमशः ज्ञानदेव अग्निहोत्री तथा अर्जुन मिश्र ने कीं। सन् १९६८ में हिन्दी रंगमंच शताब्दी समारोह के अवसर पर इसे पुनः कानपुर के मर्चेंट्स चैम्बर हाल में मंचस्थ किया गया। शुतुरमुर्ग ज्ञानदेव की एक प्रौढ़ कृति है, जिसे नाट्य, रंग-दाल्प और प्रस्तुति का दृष्टि से एक सुन्दर प्रयोग कहा जा सकता है।

इस नाटक के अनामिका, बलकृता के निर्देशक क्यामन्द जालान, चियेटर यूनिट, बम्बई के निर्देशक सत्यदेव दुधे तथा दिल्ली के निर्देशक मोहन महर्षि ने कलकत्ते, दिल्ली, बम्बई तथा अमपुर में अपने-अपने ढंग से कई बार प्रयोग किये हैं। इस नाटक के लखनऊ, इलाहाबाद आदि अन्य कई नगरों में भी प्रदर्शन हो चुके हैं।

काका ने कुछ वर्ष पूर्व अपना नाम परिवर्तित कर हिन्दी में ‘नाट्य-भारती’ रख लिया है और अब यह नाट्य-भारती के ध्वज से ही नाटक प्रस्तुत करता है। इस ध्वज के अन्तर्गत डॉ० लक्ष्मीनारायण काल-कुल ‘मादा कैनेटस’ (३-४ मई, १९६६) तथा आचार्य अत्रे-कृत ‘मैं वह नहीं हूँ’ (१९६८ ई०, मराठी नाटक ‘तो भी मल्लूचे’ का डॉ० प्रमिला गोबले-कृत हिन्दी स्थानांतर) अभिनीत किये गये। इस नाटक के आठ प्रयोग हो चुके हैं।

नाट्य भारती को उ० प्र० सगीत नाटक अकादमी, लखनऊ द्वारा आयोजित प्रथम तथा द्वितीय अन्तर-जिला नाटक प्रतियोगिताओं में क्रमशः ज्ञानदेव ‘अनुष्ठान’ (१९७२ ई०) तथा अत्रे ‘मैं वह नहीं हूँ’ (१९७३ ई०) पर प्रथम तथा द्वितीय पुरस्कार प्राप्त हुए।

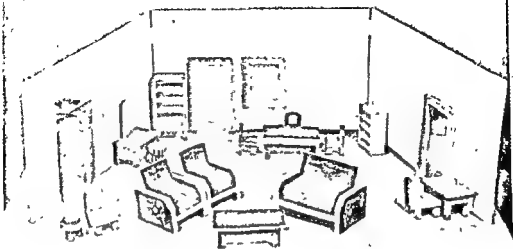
दि ऐम्बेसडर्स (वर्षण)—कानपुर की एक अन्य प्रमुख नाट्य-संस्था दि ऐम्बेसडर्स का उद्घाटन १५ जनवरी, १९६१ को रामगोपाल गुप्त, सचद-सदस्य द्वारा हुआ। इस अवसर पर दो एकान्वी प्रस्तुत किये गये—‘नई समस्या’



वेद प्रोडक्शन, मद्रास द्वारा मन्त्र्य डॉ० अनात-द्वय 'यह देश जहाँ भूख नहीं है' (जून, १९६७) में बाँधि (श्रीमती बी० कम्पन), वृत्तम (रीता कम्पन), सुलनदी मुनीम (डॉ० बी० सरसगी) तथा नोकर रमैया (मरेन्द्र सचदेव)



माध्य भारती, कानपुर द्वारा मन्त्र्य 'अग्निहोत्री-कल' 'गुप्त-मुर्ग' (१९६५ ई०) में रानी (अनिल मिश्र) तथा राजा (मानदेव अग्निहोत्री)

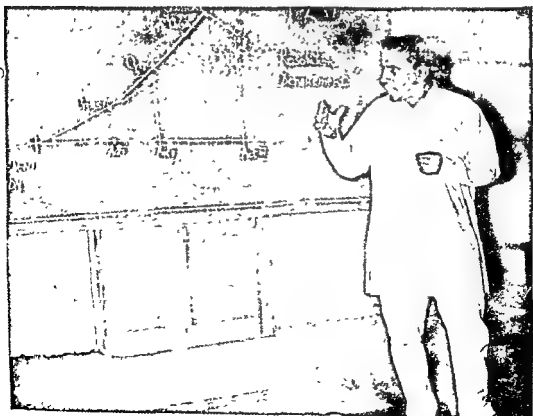


दरभ, कानपुर द्वारा आयोजित रमसज्जा एवं परिधान-रचना प्रशिक्षण पाठ्यक्रम (१९७० ई० )

कवर. मोहन राकेश-कुल 'आषे अयूरे' के दृश्यस्य का मॉडेल तथा

नीचे : राष्ट्रीय माध्य विद्यालय के सरकारी निदेशक ई० अहकाजी रेखाचित्र

द्वारा 'आषे अयूरे' के कथा-विकास की व्याख्या करते हुए





दरपण, कानपुर द्वारा मधुसू-  
 द्रवच . रमेश मेरता-कृत 'पैसा बोलता है' में पाँच  
 (मुरेन्द्र निबारी) तथा तारा (रीता कर) तथा  
 नाँचे . 'फोनलीज-ऐडिगनी' में कियाम (राजेश वर्मा)  
 तथा ऐडिगनी (वर्मा महाजन)

(दरपण, कानपुर के मोजन्य है)



(14) 1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

(14) 1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

(14) 1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

(14) 1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922



1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

1922 (1) 12, 1922, 12, 1922

और रत्नारसिंह दुग्गल-रुन 'दिया वृक्ष गया' । इनमें प्रथम का निर्देशन बी० एन० सेठ और दूसरे का प्रो० यशपाल ने किया था । इसके अनन्तर कृष्णचन्दर के ध्वनि-एकांकी 'सराय के बाहर' पर आधारित 'जाड़े की एक रात' बी० एन० सेठ के निर्देशन में जून, १९६२ में खेला गया, जिनमें भास्कर, बन्धु, मूषण, पारी आदि कलाकारों ने भाग लिया । एकांकी के दृश्यबोध सिद्धेश्वर अवस्थी ने तैयार किये थे ।

कला नयन की भाँति दि ऐम्बेसडर्स के सत्वावधान में भी संगीत-नृत्य के कुछ कार्यक्रम समय-समय पर आयोजित किये गये । इस संस्था द्वारा 'अध्यावसायिक रंगमंच की समस्या' तथा 'भारत का लोकगंव' विषयों पर द्वि-दिवसीय विचार-गोष्ठी का आयोजन ११-१२ अगस्त, १९६२ को स्थानीय बी० आई० सी० क्लब में किया गया । इसमें डॉ० सुरेश अवस्थी ने 'भारत में लोकनाट्य का पुनरुद्धार', मोहनचन्द्र उप्रेती ने 'समसामयिक भारतीय मंच पर लोकनाट्य और उसकी भूमिका', बी० एन० सेठ तथा डॉ० श्यामनारायण पाठ्य ने 'अध्यावसायिक रंगमंच की समस्याएँ', ज्ञानदेव अग्निहोत्री ने निर्देशन, रामुनाथ शर्मा ने नोटकी आदि विषयों पर अपने सारगर्भित लेख पढ़े । इस अवसर पर रामुनाथ शर्मा के निर्देशन में रामनारायण लाल-कृत 'माघवानल-कामकदला' नोटकी भी सफलता के साथ प्रस्तुत की गई । इसमें स्वयं रामुनाथ शर्मा ने माघवानल, धीमती एम० सिंह ने कामकदला, कपूरचंद गुप्त ने विक्रम और रमाकांत बोशित ने बैताल तथा रंगा की भूमिकाएँ की ।

ऐम्बेसडर्स का प्रथम पूर्णमा उपस्थापन था—कै० बी० चन्द्रा का 'सरहद' (१४ अक्टूबर, १९६२), जिसका निर्देशन बी० एन० सेठ ने किया । दृश्यबन्ध सिद्धेश्वर अवस्थी द्वारा तैयार किये गये थे, जो बड़े सजीव थे । इसमें गणिका का प्रयोग कर मदक (डिम्बर) द्वारा दिन-रात आदि, चिन्तियों की चूषणटाइट, मुर्गों की बाँग, गोली-बर्षा एवं पृष्ठ के प्रभावी दृश्य प्रस्तुत किये गये थे । इसमें भास्कर पत्त (पठान), कु० रजना फसालकर (नूरी), बालेश्वर शर्मा (शराफत), श्रीमती कल्पना कापसी (सलीमा) आदि की भूमिकाएँ प्रभावी रही । इसके अनन्तर ज्ञानदेव अग्निहोत्री के निर्देशन में डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल का 'दर्पण' प्रस्तुत किया गया ।

सन् १९६२ की विचार-गोष्ठी की सफलता से उत्साहित होकर कला नयन के संस्थापक स्व० श्यामहरि सिंहगनिया की स्मृति में २८ फरवरी से ३ मार्च, १९६३ तक आयोजित चार-दिवसीय अखिल भारतीय नाट्य-महोत्सव के अवसर पर ऐम्बेसडर्स ने द्विदिवसीय विचार-गोष्ठी का भी आयोजन किया ।

नाट्य-महोत्सव में थियेटर युनिट, बम्बई, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली, श्री आर्ट्स क्लब, दिल्ली और स्वयं ऐम्बेसडर्स ने भाग लिया, किन्तु दुर्भाग्यवश हिन्दी रंगमंच की मर्यादा के अनुरूप एक भी मौलिक नाटक मंचस्थ न हो सका । थियेटर युनिट का 'जुनी जनमेजय' बम्बई के कुशल नाट्य-निर्देशक सत्यदेव दुबे के निर्देशन में प्रस्तुत हुआ, जो आद्य रंगाराम के जज्ञ नाटक का हिन्दी अनुवाद है । यह एक प्रतीक नाटक है, जिसके बिंदव आकर्षण थे—उसके सुन्दर दृश्यबोध एवं रंग-दीपन । सभी कलाकारों का अभिनय सतुलित होता हुआ भी नेताजी के रूप में सत्यदेव दुबे की भूमिका अत्यंत अभिनय (ओवर-ऐक्टिंग) और सम्भाषण की दृढ़ गति के कारण प्रभावी न बन सकी । राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के निर्देशक इब्राहीम अल्काजी के सहज निर्देशन में विद्यालय के छात्रों द्वारा अभिनीत 'कजूस' भी मौलिक के प्रहसन 'दि आइजर' का हिन्दी रूपान्तर था । अभिनय, दृश्यबन्ध, रंगरूपन सभी बहुत आकर्षक थे, जिससे सामाजिक अन्त तक भ्रममुग्ध बने रहे । श्री आर्ट्स क्लब का 'पैता बोलता है' (शंभु मित्र तथा भक्ति भूत के बंगला नाटक 'कांचनरा' का हिन्दी-रूपान्तर) रमेश मेहता के निर्देशन में तीसरी रात को प्रस्तुत किया गया । नाटक अपनी रोचकता, व्यंग्य और हास्य के कारण बहुत सफल रहा । ऐम्बेसडर्स द्वारा खेले जाने वाला 'आजर का स्वाव' कुछ कारणों से इस अवसर पर मंचित नहीं किया जा सका ।

हिन्दी रंगमंच की समस्याओं और संभावनाओं को लेकर आयोजित विचार-गोष्ठी में हिन्दी के प्रमुख नाट्यालोचकों, निदेशकों, शिक्षाविदों एवं नाटककारों ने भाग लिया, जिसने देश के सभी नाट्यानुष्ठानियों का ध्यान

अग्नी और आकृष्ट किया। पहली मार्च को विचार-गोष्ठी का उद्घाटन करने हुए 'धर्मभुग' के सम्पादक, कथाकार एवं नाटककार धर्मवीर भारती ने हिन्दी रंगमंच के उज्ज्वल भविष्य में आस्था प्रकट की और कहा कि रंगकर्मियों को आत्म-विश्वास, लगन और बौद्धिक ईमानदारी के साथ काम करना चाहिये। भारती ने रंग-नाटकों के अभाव के प्रति विन्ता व्यक्त करते हुए कहा कि हिन्दी में रंग-नाटकों की अपेक्षा पाठ्य नाटक अधिक लिखे जा रहे हैं। प्रथम दिन गोष्ठी की अध्यक्षता राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के निर्देशक इब्राहीम अम्काजी ने और दूसरे दिन संगीत नाटक अकादमी के सचिव डॉ० सुरेश अवस्थी ने की। गोष्ठी में अन्य भाग लेने वालों में प्रमुख थे—नेमिचन्द्र जैन, सत्यदेव दुवे, आर० एम० कोल, सुरेश तिवारी, रणवीर सिंह, जानदेव अग्निहोत्री तथा सिद्धेश्वर अवस्थी।

गोष्ठी में इस बात पर मतैक्य रहा कि हिन्दी में रंग-नाटक कम लिखे जा रहे हैं, हिन्दी-नाटकों की संस्कृत-निष्ठ भाषा से रंगमंचीय यथायं की हानि होती है, हिन्दी रंगमंच पर निर्देशकों एवं उपस्थापकों की अंग्रेजी-भक्ति से हिन्दी रंगमंच का विकास अवरोध हुआ है, हिन्दी में पेशेवर रंगकर्मियों की कमी है, स्थानीय निकायों को नाटक एवं रंगमंच के विकास की दिशा में सक्रिय होकर महत्त्वपूर्ण भूमिका निभानी चाहिए, हिन्दी रंगमंच के विकास के लिये सदैव सरकार का भूँह नहीं टाकना चाहिए तथा रंगकर्मियों को दूसरों की संपत्ति पर आश्रित न रह कर आस्था और सकल्प के साथ कार्य करना चाहिये। इन निष्कर्षों की प्रति की दिशा में नाटककार, उपस्थापक (प्रोड्यूसर) निर्देशक तथा सभी रंगकर्मियों को दृढ़ता से आगे कदम उठाना होगा। किसी भी प्रयोग की सफलता और हिन्दी रंगमंच के विकास और साकारतन के लिये इन सभी का परस्पर सहयोग समीकरण एवं समन्वय आवश्यक है।

एम्बेसडर्स ने अपना 'आजर का स्वागत', जो नाट्य-महोत्सव के अवसर पर नहीं देला जा सका था, २० मार्च, १९६६ को बी० आई० सी० क्लब में प्रस्तुत किया। यह वर्ग-ई-शा के 'विगमेलियन' का बेगम क़ुदेसिया जैदी-कृत उद्ग-रूपान्तर है। इसका उद्घाटन अमेरिकन कल्चर सेंटर, लखनऊ के निर्देशक श्री क्रिस्टोफर स्नो ने किया था। आजर, हज्जो फलवाली तथा हज्जो के बाप के रूप में क्रमशः जितेन्द्र मेहता, मुधा त्यागी और सुरेश तिवारी की भूमिकाएँ बड़ी स्वाभाविक रही। निर्देशन रंग-सांसारिका श्रीमती यमीस भित्तल ने किया।

अक्टूबर, १९६७ में एम्बेसडर्स ने अपने हिन्दी नामकरण 'वर्षण' के अन्तर्गत 'ऐटिमनी' (यूनानी नाटककार सोफोक्लीज के नाटक के फ्रांसीसी अनुवाद का वसी खाँ द्वारा उद्ग-रूपान्तर) के० के० नैयर के निर्देशन में सफलता के साथ प्रस्तुत किया। इसके पूर्व २५ अप्रैल, १९६७ को भारत भूषण के निर्देशन में सोफोक्लीज-कृत 'राजा ईद्विप' प्रस्तुत किया गया था।

गौधी छायाव्दी के अवसर पर ५ अक्टूबर, १९६९ को डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल-कृत 'मि० अभिमन्यु' का प्रदर्शन सफ्टवेयर चेंबर हाल में किया गया। नाटक का नायक मि० अभिमन्यु उस नौकरशाही का प्रतीक है, जो राजनैतिक शोषण और बेईमानी के चक्कर में फँस कर अपनी आत्महत्या कर लेता है—पारोदिक नहीं, आत्मिक।

सन् १९७० में 'ऐटिमनी' के कई प्रयोग कानपुर, कलकत्ता और सखनऊ में किये गये। इसी वर्ष मार्च में वर्षण ने रंगसज्जा एवं परिधान-रचना के प्रशिक्षण के लिये दस दिवसीय प्रशिक्षण पाठ्यक्रम का आयोजन किया, जिसमें १३ प्रशिक्षार्थियों ने भाग लिया, जिनमें चार महिलाएँ थीं। प्रशिक्षण पाठ्यक्रम का उद्घाटन राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के निर्देशक ई० अल्काजी ने किया। इस प्रशिक्षण का संचालन विद्यालय के रंगसज्जा विभाग के अध्यक्ष मोवर्धन पांचाल तथा परिधानकार श्रीमती रोशन अल्काजी ने किया।

दंपण ने सन् १९७१ में विजय तेंदुलकर-कृत 'सामोश बदलत जारी है' सन् १९७२ में विनायक पुरोहित कृत 'स्टीलक्रेम' तथा गिरीश कारनाड-कृत 'हृषिकेश', तथा सन् १९७३ में बादल सरकार-कृत 'एव इद्रजित' का मंचन किया।

उ० प्र० संगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित प्रथम तथा द्वितीय अन्तर-जिला नाटक प्रतियोगिताओं में

दर्पण को 'सामोय बदलत जारी है' (१९७२ ई०) तथा 'एवं इंद्रजित' (१९७३ ई०) पर क्रमशः द्वितीय तथा प्रथम पुरस्कार प्राप्त हुए ।

कंकाडे-एम्बेसडर के अतिरिक्त वानपुर की एक अन्य नई सामाजिक-सांस्कृतिक संस्था कंकाडे ने 'रंगभिनय की आधुनिक प्रवृत्तियाँ' विषय पर २७ फरवरी, १९६६ को एक परिचर्चा (मिम्बोजियम) का आयोजन किया, जिसमें अन्य वक्ताओं के अतिरिक्त संयुक्त राष्ट्र सभ के चलचित्र प्रभाग के कृष्णसिंह ने अपने विचार व्यक्त किये । आचार्य नरेन्द्र देव महिला डिग्री कालेज, कानपुर की प्रिंसिपल श्रीमती हेमलता स्वर्णा ने परिचर्चा की अध्यक्षता की ।

फोनोविजन्स (रंगवाणी) कानपुर की अंग्रेजी नामधारी नाट्य-संस्थाओं की कड़ी के समाप्त होने के पूर्व ही सन् १९६६ के उत्तरार्ध में भारतीय कला मंदिर के कलाकार अशित ईनियलस ने कुछ नये-पुराने कलाकारों के सहयोग से 'फोनोविजन्स' की स्थापना की । फोनोविजन्स का उद्घाटन १७ नवम्बर, १९६६ को इंडियन मेडिकल एसोसिएशन हॉल में दो एकांकियों-विष्णु प्रभाकर के 'सवेरा' तथा चन्द्रचर नर्म गुलेरी की प्रसिद्ध कहानी 'उसने कहा था' के नाट्य-रूपांतर से हुआ । 'सवेरा' में सुशील निगम की युवा मनोवैज्ञानिक की तथा 'उसने कहा था' में राजभनीन और मुकुमार विश्वास की क्रमशः लहनासिंह और चोपासिंह की भूमिकाएँ उल्लेखनीय रही । 'सवेरा' में आरमहृथा के लिये उद्यत युवनों के रूप में कु० विचित्रा सिंह ने मज़क अभिनय किया । 'उसने कहा था' की कथा 'जैसा वैसा' प्रणाली पर कही गई है । युद्ध-भूमि में लोगों की सड़गडाहट, तूफानी गर्जन और हवा के बहने आदि की छवियाँ उत्पन्न करने में रंग-शिल्पी अशित ईनियलस ने अच्छे कौशल का परिचय दिया ।

फोनोविजन्स का प्रथम पूर्ण नाटक था—'मि० डायरेक्टर', जो बंगला नाटककार धनंजय चरारी के किसी नाटक का हिन्दी-रूपांतर बताया जाता है, किन्तु इसके नाम की प्रेरणा डा० अज्ञात के अप्रकाशित नाटक 'मि० डायरेक्टर' से और कुछ संवाद भी उसी से लिये गये थे ।

इसके अनन्तर १४ मई, १९६७ को 'तीन फरिश्ते' (फासीसी नाटककार बाल्तेर सो-कृत 'ला-कूदे दे जांजे' का ललित सहृदय और श्यामलाल शर्मा कृत हिन्दी-रूपांतर) तथा १३ अगस्त, १९६७ को मोहन राकेश-कृत 'आपाड़ का एक दिन' सफलता के साथ प्रस्तुत किये गये । 'तीन फरिश्ते' का निर्देशन राज भसीन ने और 'आपाड़ का एक दिन' का श्रीमती पी० कैम्फर ने किया । ये दोनों नाटक संस्था के नये हिन्दी नाम 'रंगवाणी' के ध्वज के अन्तर्गत प्रस्तुत किये गये । 'रंगवाणी' नाम टों० अज्ञात के सुज्ञाप पर रखा गया था । इसी के अनुकरण पर कानपुर की कुछ अन्य अंग्रेजी नामधारी नाट्य-संस्थाओं ने भी हिन्दी-नाम धारण किये, जिनमें ऐम्बेसडर प्रमुख है, जो बाद में 'दर्पण' के नाम से सामने आया ।

'तीन फरिश्ते' में जॉन डेविड, रोजी, जगन्नाथ और करतारसिंह के रूप में क्रमशः रवीन्द्र मेहरोत्रा, श्रीमती सुता अरोड़ा, अशित ईनियलस और राज भसीन के अभिनय अच्छे रहे । नाटक में पृष्ठभूमि-संगीत के रूप में परिचयी धुनों के सहारे भावोद्देग और परिस्थितियों को अंकित करने का प्रयास किया गया था, किन्तु इस दिशा में चलचित्र का अयानुकरण रंगमंच के भविष्य के लिये श्रेयस्कर नहीं कहा जा सकता । नाटक का मुमजिला दृश्यबंध बहुत सुन्दर और आकर्षक था । इसे कानपुर के हिन्दी रंगमंच के इतिहास में दूसरा साहित्यिक प्रयोग कहा जा सकता है इसके पूर्व भारतीय कला मंदिर द्विसदीय मंच का प्रयोग 'विवाह के बन्धन' में सन् १९१२ में ही कर चुका था रंगदीपन अवसरानुकूल था ।

'आपाड़ का एक दिन' रंगवाणी का अन्तिम नाटक था । अशित ईनियलस ने कालिदास, रीटा कैम्फर ने मल्लिका, कातिकृष्ण बाजपेयी ने विलोम, प्रमोदबाला ने अम्बिका तथा भगवतीप्रसाद जार्य ने विलोम की सफ़र भूमिकाएँ की । इसके अनन्तर कुछ काल तक यह संस्था मौन पड़ी रही, जिसका राज भसीन के प्रयास से कुछ वा बाद पुनर्गन्म हुआ । पुनर्गठित रंगवाणी ने भी कुछ नाटक प्रस्तुत किये ।



वेद प्रोष्ठकशान्स सन् १९६७ मे (डॉ०) अज्ञात के प्रयास से एक नई नाट्य-संस्कार का जन्म हुआ, जिसका नाम था—वेद प्रोष्ठकशान्स, मद्रास । चलचित्र-निर्माण एवं रंग-नाटकों के प्रदर्शन के युगल उद्देश्यों को लेकर उपस्थापक वेद प्रकाश गुप्त ने उत्तर प्रदेश, मुख्यतः कानपुर के नाटककारों और कलाकारों को लेकर प्रोष्ठकशान्स के कार्यालय की स्थापना १११/३३०, अशोकनगर, कानपुर में की और सर्वप्रथम प्रयोग के रूप में अज्ञात, एम० ए० (अब डॉ० अज्ञात) के सामाजिक नाटक 'वह देश जहाँ भूल नहीं है' का ११ जून, १९६७ को गणेशसंकर विद्यार्थी हमारक मेडिकल कालेज प्रेक्षागार में आरम्भ किया । नाटक में नौकरी, मकान, गरीबी तथा भूल की समस्याओं के परि-प्रेक्ष्य में देश में छाये हुए अकाल, नित्य बढ़ती हुई महँगाई, जलोरेबाजी और काला बाजार के विरुद्ध एक जोरदार आवाज सशक्त और मर्मस्पर्शी सवावों, हास्य और चुटीले व्यंग्यों के साथ उठाई गई । नाटक के द्वारा उस भावी क्रान्ति की ओर संकेत किया गया है, जो आज एक नवीन समाज-व्यवस्था, विभूतल होते हुए देश के एकीकरण और पुनर्निर्माण के लिए अनिवार्य है ।

'वह देश जहाँ भूल नहीं है' वेद प्रोष्ठकशान्स का प्रथम और अन्तिम, किन्तु एक युग-सापेक्ष, साहसपूर्ण प्रयोग था । यह दो दृश्यबन्धों पर खेला गया था । मनीम सुसन्तुष्टी के मकान के बरामदे और सेठ रामकिशन की कोठी के दृश्यबन्ध भयं न होते हुए भी सामान्यतः अच्छे थे । गणनिका, रत्न-दीपन और ध्वनि-संकेतो से वातावरण सुलभित हो उठा था ।

सुलतन्वी मनीम, सेठ रामकिशन और सेठ के पुत्र चन्द्रकिशोर की भूमिकाएँ क्रमशः भारतीय कला मंदिर के मंजें हुए पुराने बलाकार डी० बी० संसारी, एस० आर० सविता और कान्तिश्रृंगण बाजपेयी ने की । मनीम-पत्नी शांति और पुत्री नृमुस के रूप में अमीती पी० कंफर तथा कु० रीटा कंफर के अभिनय अच्छे रहे । हास्य-अभि-नेता नरेन्द्र सचदेव (मद्रासी नौकर रमैया) तथा आर्ष 'वैलाप' (मकान मालिक नारायणसिंह) ने अपने शिष्ट और अष्टमि हास्य से न केवल सामाजिकों के हृदय को गुदगुदाया, उन्हें मुग्ध भी कर दिया । सैनिक वेश-भूषा में 'एक-दो-तीन-चार, सैनिको होशियार ।' गाते हुए बाल-बलाकार दिलीप ने अच्छा अभिनय किया । निर्देशन के पी० सचदेवा ने किया ।

नाटक के तत्काल बाद ही उपस्थापक और कलाकारों के आन्तरिक विग्रह के कारण वेद प्रोष्ठकशान्स भंग हो गया ।

प्रतिध्वनि—आठवें दशक के अन्त में कानपुर में दो नयी संस्थाओं का जन्म हुआ—प्रतिध्वनि (१९६९ ई०) तथा नाटिका (१९७० ई०) ।

प्रतिध्वनि ने अपने तत्काल नाटककार-निर्देशक सुशीलकुमार सिंह के तीन नाटक मंचस्थ किये—'बापू की हत्या हजारमी बार' (१९६९ ई०), 'सूरज जन्मा धरती पर' (१९६९ ई०) तथा 'अँधेरे के राहों' (१९७० ई०) । इसके अतिरिक्त प्रतिध्वनि ने सुशीलकुमार के तीन एकांकी—'भारत, महान भारत', 'पत्नी-पुत्र निरोधक संस्था' तथा 'इशा बरलाह, पतल हमारी होवी' भी समय-समय पर प्रदर्शित किये ।

जुलाई, १९७३ में सतोषनारायण नौहियाल-कृत 'एक मचीन जवानी की' मर्चेंट्स चैम्बर प्रेक्षागार में प्रस्तुत किया गया ।

नाटिका—नाटिका ने ओ० रतनपाल के निर्देशन में राजेन्द्रकुमार शर्मा-कृत 'अपनी कमाई' (१९७० ई०), रमेश मेहता-कृत 'अष्टर सेन्टरी' (१९७१ ई०) तथा रामकुमार 'अमर-कृत 'खून की आवाज' (१९७२ ई०) नाटक मंचस्थ किये । इसके अतिरिक्त यह नाट्य-संस्था राजेन्द्र शर्मा के 'अफसर', 'धरदा उठने से पहले' (१९७१ ई०), 'अटंकी बेश', 'एक दिन की छुट्टी', 'नया मोर', 'दाल में काला' आदि कई एकांकी भी अभिनीत कर चुकी है । अतिथि सहाय्य—कानपुर-रंगमंच के इतिहास में उन नाट्य-संस्थाओं का चलेख भी आवश्यक है, जो बाह्य

से आकर समय-समय पर नाटक या नृत्य-नाट्य प्रदर्शित करती रही है। इनमें से प्रमुख हैं—राष्ट्रीय नाट्य परिषद्, लखनऊ, सचीन शंकर बेले युनिट, बम्बई, नवकला निकेतन, लखनऊ, गीत एवं नाटक प्रभाग, नई दिल्ली का वैभागिक नाट्य-दल अथवा उक्त प्रभाग द्वारा सरक्षित नाट्य-दल, अनामिका, कलकत्ता आदि।

राष्ट्रीय नाट्य परिषद् ने शिवसिंह 'सरोज'-कृत 'लवकुश' २२ मार्च १९६० को, सचीन शंकर बेले युनिट (स्थापित १९५३ ई०) ने नरेन्द्र दामा की कथा पर आधारित नृत्य-नाट्य 'माहीगिर' और 'जलपरी' २ से ५ फरवरी, १९६२ तक तथा नवकला निकेतन ने के० बी० चन्द्रा-कृत 'सुखी डार फूली लतार' ८ और ९ जून, १९६३ को प्रदर्शित किया। गीत एवं नाटक प्रभाग के वैभागिक नाट्य दल ने कई बार आकर वीरेन्द्र नारायण-कृत 'धर्मनाला', 'आराम' (मराठी नाटक 'हे ही दिवस जातील' का गोविन्द बल्लभ पन्त-कृत हिन्दी-रूपान्तर), गोविन्द बल्लभ पंत कृत 'सोना ! सोन ! सोना !', जानदेव अग्निहोत्री का 'फेफा की एक दाम' आदि 'पूर्णग नाटक गत कुछ वर्षों के भीतर आरगित किये। अमिनय, दुष्यबन्ध, रंगदीपन और ध्वनि-सकेत सभी दृष्टियों से ये उपस्थापन उच्च कोटि के रहे हैं।

अनामिका ने कानपुर में दो नाटक प्रदर्शित किये—चिरांतेले-कृत 'मन माने की बात' (डा० प्रतिभा अग्रवाल-कृत हिन्दी-रूपान्तर) तथा बादल 'एव इन्द्रजित'। प्रथम नाटक की निर्देशिका श्री डा० प्रतिभा अग्रवाल और दूसरे के निर्देशक थे इयामानन्द जालान। बम्बई के अमित झाह के नाट्यदल ने कानपुर में 'कदम-कदम बढ़ाये जा' (१९६८ ई०) तथा 'जब हम न होंगे' (१९६९ ई०) प्रदर्शित किये। सन् १९७० में बम्बई के प्रख्यात कलाकार एवं निर्देशक सोहराब मोदी के दल ने 'सुबह का भूला' परिक्रामी मंच पर प्रस्तुत किया।

कानपुर में समय-समय पर होने वाले नाटको, नृत्य-नाटको तथा अन्य सांस्कृतिक कार्यक्रमों के बावजूद मेडिकल कालेज प्रेक्षागार, किंग एडवर्ड स्मारक सभागार, रेलवे इस्टेट्यूट सभागार, मर्चेंट्स चैम्बर हाल तथा कुछ अन्य छोटे-मोटे सभागारों के अतिरिक्त कोई सर्वाङ्गपूर्ण रंगशाला नहीं है, जो उचित किराए पर उपलब्ध हो और जहाँ नियमित रूप से रंग-नाटक प्रदर्शित किये जा सकें। इस अभाव की पूर्ति के लिये भारतीय कला मंदिर, कला मदन आदि जैसी संस्थाओं ने रंगशाला-निर्माण के लक्ष्य को सामने रख कर एक आन्दोलन का प्रवर्तन किया। कलतः रवीन्द्र वातायरी के अवसर पर कानपुर में भी एक रवीन्द्र रंगशाला बनाने का निर्णय किया गया और उसका शिलान्यास ३० अप्रैल, १९६२ को मौतीझील पर नगरमहापालिका भवन के पार्श्व में उत्तर प्रदेश के तत्कालीन मुख्य मंत्री श्री चन्द्रभान गुप्त द्वारा किया गया, किन्तु बाद में अनेक राजनैतिक उपलब्धियों के बीच यह योजना परित्यक्त कर दी गई।

हल नाट्य-संस्थाओं ने कानपुर के जीवन में न केवल सत् रस-धारा एवं सांस्कृतिक चेतना प्रवर्तित की, अपितु विश्वनाथ 'विश्व', सिद्धेश्वर अवस्थी, परिपूर्णानन्द वर्मा, विनोद रस्तोगी, (डा०) अज्ञात, देवीप्रसाद घब्र 'विकल' तथा जानदेव अग्निहोत्री जैसे सफल रंग-नाटककार, नट एवं निर्देशक, इन नाटककार-निर्देशकों के अतिरिक्त मुकुन्दलाल बनर्जी, अहलूवालिया, जे० पी० सक्सेना, डा० रमेश श्रीवास्तव, प्रो० यशपाल, आदि जैसे कुशल निर्देशक, उक्त नाटककार-नटों के अतिरिक्त साधन चटर्जी, ललितमोहन अवस्थी, गोविन्द मनिस्, असित डैनियल्स, कातिकृष्ण बाजपेयी, मदन चौपड़ा, डी० बी० सत्संगी, नरेन्द्र सचदेव, राधेश्याम दीक्षित, भगवतीप्रसाद आर्य, इन्द्रा चन्द्रवर्ती, सुभाषिणी दामा, रंजना चटर्जी, इंदिरा घोष, रीटा कंसकर, अमिता कर, कुसुम पांडेय, प्रभा मिश्रा जैसे कलाकार भी प्रदान किये। दुष्यबन्ध के क्षेत्र में मा० अहमद हुसैन और सिद्धेश्वर अवस्थी के नाम उल्लेखनीय हैं। ध्वनि-सकेत तथा संगीत के कार्य में असित डैनियल्स तथा ओमप्रकाश अवस्थी ने विशेष कूटालता प्राप्त की है। हिन्दी-रंगमंच के विकास में इन नाटककारों एवं रणकर्मियों का योगदान अविरमरणीय है। कानपुर ने हिन्दी रंगमंच के मानचित्र में अपना एक प्रमुख स्थान बना लिया है।

लखनऊ-कला-नगरी होने के कारण लखनऊ में नाट्यकला के प्रति अनुराग स्वाभाविक है । आधुनिक युग के प्रवेश के समय तक इंडियन रेलवे इस्टीट्यूट क्लब ने अपना प्रेक्षागृह-रेलवे इस्टीट्यूट हाल भी बना लिया था । कुछ अन्य संस्थाएँ भी नाटक खेलती रही हैं । सन् १९४१ में आकाशवाणी के तत्त्वावधान में अमानत-‘इन्दरसभा’ का सुन्दर प्रयोग किया गया । इसके अनंतर पाँचवें दशक में कोई सार्थक नाट्य-कृति लखनऊ में देखने में नहीं आई । सन् १९४२ के आशोकन, तृतीय महायुद्ध के आगे बढ़ते हुए चरण, भारत-विभाजन तथा दारणार्थी-समस्या के कारण यहाँ का रंग-जीवन अस्त-व्यस्त बना रहा ।

राष्ट्रीय नाट्य परिषद-भारत-विभाजन ने जिस तरह दिल्ली को कुछ कलाकार और नाट्य-संस्थाएँ दी, लखनऊ को भी कुँवर कल्याणसिंह के रूप में एक कुशल निर्देशक एवं अभिनेता दिया, जिन्होंने सन् १९४९ के आसपास राष्ट्रीय नाट्य परिषद् की स्थापना की । यह संस्था सन् १९६० तक कुँवर कल्याणसिंह के निर्देशन में शांत-अशांत नाटककारों के लगभग दो सौ नाटक प्रस्तुत कर चुकी थी ।<sup>१</sup> संस्था द्वारा प्रस्तुत नाटकों में प्रमुख हैं ‘क० मा० मुंशी-कृत ‘संवरकन्या’ का हिन्दी-अनुवाद, डॉ० कचनलता सम्बरवाल-कृत ‘सीरी पलकें’ ‘आषी और लूकान’ तथा ‘हमारा देश’ कुँवर कल्याणसिंह-कृत ‘बन्दी’ (१९६० ई०), ‘गद्दार’, ‘शिबाजी’, कलिय-विजय की एक ‘शान’, ‘सम्राट अयोध’, ‘गोतम बुद्ध’ आदि, रमेश मेहता-कृत ‘अहिर सेक्रेटरी’, ‘हमारा गाँव’, तथा ‘दामाद’ शिवसिंह ‘सरोज-कृत ‘लवकुश’, विनोद रस्तोगी-कृत ‘बरफ की सीढ़ार’, ‘रमई काका’-कृत ‘रत्नों’ आदि ।

‘बन्दी’ तीन अंकों का एक स्वच्छन्दतापूर्वक नाटक है, जिसमें पुजारी के असफल प्रेम के कारण दो राग्यों के बीच सघर्ष और नारी के दृढ़ सङ्कल्प और साधना की कथा बही गई है । ‘गद्दार’ में सन् १९४७ में काश्मीर पर हुए नवाइली आक्रमण को पृष्ठभूमि में या के द्वारा देश की रक्षा के लिये पुत्र के वलिदान का अंकन हुआ है । ‘गद्दार’ की कहानी पर कर्तारसिंह दुग्गल के एकाकी ‘दिया वृक्ष गया’ का प्रभाव है । यह भी मिशकी है । कुँ० कल्याणसिंह के ऊपर-लिखित दोष नाटक ऐतिहासिक हैं ।

सन् १९६५ में परिषद् ने डॉ० कचनलता सम्बरवाल-कृत ‘माँ की लाज’ तथा कृष्णकुमार श्रीवास्तव-कृत ‘नीव की दरारें’ तथा सन् १९६९ में ललित सहगल-कृत ‘हत्या एक आकार की’ प्रदर्शित किया । ‘माँ की लाज’, भारत-पाक युद्ध तथा मुरझा प्रवास-सम्बन्धी सामान्य बोटि का नाटक है, किन्तु ‘नीव की दरारें’ संयुक्त परिवार तथा व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, भारत-विभाजन तथा सन् १९५६ में हुए राज्य-पुनर्गठन पर आधारित एक सुन्दर कृति है । इसमें दशदेव पंडित, देवीचकर त्रिपाठी, सूर्यनारायण मिश्र तथा कु० सोना चटर्जी की भूमिकाएँ सुन्दर रही । ‘हत्या एक आकार की’ एक भूमिगत कमरे के दृश्यबोध पर प्रदर्शित एक सफल नाटक है, जिसमें अभियुक्त-नायक युवक गाँधी और सफाई का बर्फील बन कर, अपनी दोहरी भूमिका में, गाँधी जी पर लगाये गये झूठे-नञ्चे आरोपों का खतम करवा है और अपने सख्त लड़के तथा लम्बे द्वारा सांप्रदायिकता के प्रतीक बादी और गवाह-इतिहासकार के पैर उलाह देता है । न्यायाधीश बना हुआ पदमंजकारी पूर्व-धारणा के अनुसार गाँधी जी को ‘सरे राह सरे आग’ गोली से मार देने का दंड सुना देता है । अन्त में छाया में प्रदर्शित गाँधी जी के आकार की गोली भार दी जाती है । सरपारी बर्फील के रूप में देवेन्द्रनाथ टेंगोर की भूमिका अन्यतम थी । इस नाटक का निर्देशन यशदेव पंडित ने किया । भूमिगत कमरे के दृश्यबोध के फल्टेरी की तर्जबाई कम होने के कारण वह पूरा छलावा उत्पन्न करने में असमर्थ था ।

आधुनिक युग की कुछ प्रमुख नाट्य-संस्थाएँ हैं-दृष्टा (१९५३ के पूर्व), लखनऊ रंगमंच (१९५३ ई०), नटराज (१९५६ ई०), भारती (१९५८ ई०), गुचना विभाग की शीत एवं नाट्य शाखा, किंग जार्ज मेडिकल कॉलेज नाट्य सम्राज (१९६० ई० या पूर्व), सांस्कृतिक रंगमंच, नवकला निकेतन, स्वर्ण-मंच, मानसरोवर

कलाकेन्द्र, (१९६७-६८), सकार (१९६४-६८), उ० प्र० इजीनियर्स एसोसिएशन (१९६६-६८ या पूर्व), नक्षत्र अंतर्राष्ट्रीय (१९६६-६८), नाट्य-सिल्वी (१९६७-६८) तथा बंगाली नलब (१९६८-६८ से) तथा उ० प्र० हिन्दी साहित्य परिषद् (१९६८ या पूर्व) ।

इष्टा-इष्टा अर्थात् भारतीय जन नाट्य सघ लखनऊ में सन् १९५३ तक सक्रिय बना रहा । इस वर्ष सघ द्वारा बेगम रजिया जहोर कृत 'ईदगाह' (प्रेमचन्द की इसी नाम की कहानी का नाट्य-रूपांतर) रिफाह-ए-आम नलब के हाल में खेला गया । खेल प्रारम्भ होते ही सरकार के नाट्य प्रदर्शन अधिनियम, १८७६ के अन्तर्गत प्रदर्शन रोकने का आदेश दिया, किन्तु संस्था के अधिकारियों ने इस आदेश की परवाह किए बिना प्रदर्शन जारी रखा । कलतः सत्स्या के अधिकारियों-गोकुलचन्द्र रस्तोगी तथा बाबूलाल वर्मा, निर्देशक अमृत लाल नागर तथा बेगम रजिया के विरुद्ध उक्त अधिनियम के उल्लंघन के अपराध में अभियोग चलाया गया । सन् १९५६ में उच्च न्यायालय की लखनऊ बेंच के न्यायाधीश आनन्दनारायण मुल्ला ने निर्णय देते हुए कहा कि सन् १८७६ के अधिनियम की धाराएँ भारतीय सविधान के विरुद्ध हैं, जिसके फलस्वरूप अभियोग से सभी लोग मुक्त कर दिये गये । काले अधिनियम के वास्तविकी पक्ष में रंगकर्मीयों की यह मुक्ति सम्पूर्ण रंग-जगत की एक ऐतिहासिक विजय थी ।

लखनऊ रंगमंच-लखनऊ रंगमंच की स्थापना सन् १९५३ में हुई, जिसने हिन्दी के प्रसिद्ध कलाकार अमृतलाल नागर का 'परिवर्तन' मंचस्थ किया । मंचवत इसी सत्स्या के माध्यम से १९५४ में वाद-वीडियों के सहायताार्थ नागर-कृत 'परित्याग' खेला गया । सन् १९५६ में नवयुग कन्या महाविद्यालय के सहायताार्थ, उसी की भूमि पर अस्थायी मंच बना कर, प्रेमचन्द के उपन्यास 'गोदान' का विष्णु प्रभाकर द्वारा किया गया नाट्य-रूपांतर 'होरी' प्रस्तुत किया गया । नाटक टिकट से दो दिन बेला गया । इस नाटक के लिये परिक्रामी मंच अनुरक्षित किया गया था, जिस पर तीन निम्नजाकार दृश्यबन्ध लगाये गये थे-एक के बाद एक अर्ध-वृत्त के रूप में । ये दृश्यबन्ध पहिलेदार 'ट्रायलियो' पर लगाये गये थे और इन्हें रस्सियों द्वारा खींच कर सही स्थान पर लगाया जा सकता था । लाल-हरी बत्तियों से 'सिग्नल' का काम लिया गया था और हरी बत्ती के जलते ही अपेक्षित दृश्यबन्ध सामने आ जाता था । दृश्यबन्ध के परिवर्तन के समय अन्य बत्तियाँ बुझा दी जाती थी । इस मंच की रचना मिस्त्री गुलाम रसूल ने की थी ।<sup>116</sup> उक्त सभी नाटकों का निर्देशन अमृतलाल नागर ने किया । 'होरी' में चरित्र-अभिनेता रामे बिहारी लाल, हारम-अभिनेता कृष्णलाल दुआ, संतराम, गी० एन० श्रीवास्तव, श्रीमती कृष्णा मिश्र, रविबाला (कमर जहाँ) आदि ने भाग लिया । लखनऊ रंगमंच ने लखनऊ के अनिश्चित आगरे और गोरखपुर में भी नाट्य-प्रयोग किये ।

नटराज-सन् १९५६ में नाटककार सर्वदानन्द वर्मा की प्रेरणा से नटराज की नींव पड़ी और उसके द्वारा सर्वदानन्द-कृत ऐतिहासिक नाटक 'चेतसिंह' २२-२३ अगस्त, १९५६ को खेला गया । नाटक का निर्देशन अमृतलाल नागर ने किया । इस नाटक में चेतसिंह के प्रसाद का संतुष्टि (त्रिपाठी) दृश्यबन्ध लगाया गया था । प्रसाद की छत में झाड़-फानूस भी लटके दिखाए गये थे ।

इसके अनन्तर नटराज ने सर्वदानन्द वर्मा के दो अन्य नाटक प्रस्तुत किये- 'सिराजूदौला' (१९५८-६८) तथा 'भूमिजा' (१९५९-६८) ।

'चेतसिंह' काशी राज्य के सराफा महराज बलवंतसिंह के अवैध कहे जाने वाले पुत्र चेतसिंह की अंग्रेजों से संधर्ष की कथा पर आधारित ऐतिहासिक नाटक है । इस संधर्ष के अन्त में चेतसिंह को काशी से चले जाना पड़ा और काशी पर अंग्रेजों का अधिकार हो गया । नाटक में वीर एवं कष्ट रस प्रधान है, किन्तु चेतसिंह के मृत्यु बसावन तथा दासी कजली के सवाशों द्वारा हास्य का भी सृजन किया गया है ।<sup>117</sup> नाटक में सर्वदानन्द

(चेतनसिंह), कृष्णलाल दुआ (बहावन), मोरा शर्मा (रानी), श्रीमती देवकी पाडे (राजमाता), काता पंजाबी (कजली) आदि ने प्रमुख भूमिकाएँ की।

सर्वदानन्द-कृत 'सिराजुद्दौला' द्विअंकी दुस्मान्त नाटक है, जो राज्य सूचना विभाग द्वारा आयोजित नाट्य समारोह में ३१ जनवरी, १९५८ को दो दृश्यबन्धों पर मंचित किया गया था। इसमें मुग़लशासक के महल के एक कक्ष और आंगन की पृष्ठभूमि में सिराजुद्दौला के संगीत-प्रेम, प्रजा-वत्सलता, मानवतावाद तथा प्लासी के युद्ध में मीर जाफ़र के देशद्रोह के कारण उसकी पराजय और गिरफ्तारी, मीर जाफ़र का नवाब होना तथा उसके और उसके पुत्र मीर मीर के पक्ष में सिराजुद्दौला की धूर्ततापूर्ण हत्या की कथा सशक्त एवं भावपूर्ण संवादों द्वारा कही गई है।

नाटक में सिराजुद्दौला और उसकी बेगम लुत्फुन्निसा की भूमिकाएँ सर्वदानन्द तथा रंग-एव-फिल्म अभिनेत्री सोना चटर्जी ने किया था। मोहनलाल, मीरमदन, मीर जाफ़र तथा अभीचंद की भूमिकाएँ क्रमशः निमलकुमार घोषाल, किशनलाल दुआ, प्रभातकुमार बोस तथा अमर राय ने की थी।

'भूमिजा' लक्ष-कुश और सीता के पृथ्वी-प्रवेश की कथा से सम्बन्धित पौराणिक नाटक है। इसमें सर्वदानन्द (राम), सोना चटर्जी (सीता), मनमोहन शर्मा (भरत), प्रताप नारायण 'प्रवीण' (शत्रुघ्न), श्रीमती कुमुम शुक्ल (उमिमा), किशोरी लाल पांडे (लव), गंगा राम पाल (कुश) तथा राजकुमार शर्मा (वसुधामाता) प्रमुख भूमिकाओं में अवतीर्ण हुए। सीता के भूमि-प्रवेश के लिये 'देव' (कूर्प) का उपयोग न कर क्षणिक अंधकार कर मंच से सीता (सोना चटर्जी) के प्रस्थान द्वारा भूमि प्रवेश का दृश्य दिखा दिया गया था। 'भूमिजा' का प्रदर्शन २३ फरवरी, १९५९ को हुआ। इसमें सद्गुणिया दृश्यबन्ध के साथ वन के द्विपार्श्वीय दृश्यबन्ध का भी उपयोग किया गया था।

इसके अतिरिक्त जगदीशचंद्र माथुर का 'कोणाक' तथा डॉ॰ रामकुमार वर्मा का 'कौमुदी-महोरस' भी सफलता के साथ मंचस्थ किये गये। इन दोनों नाटकों में भी सर्वदानन्द ने क्रमशः धम्मपद तथा चन्द्रगुप्त की प्रमुख भूमिकाएँ करके अपने कला-दाक्षिण्य का परिचय दिया, जो उन्हें सहज रूप से प्राप्त है।

भारती-लक्षनऊ के प्रमुख कवि, कथाकार एवं नाटककार भगवतीचरण वर्मा के प्रयास से भारती की स्थापना सन् १९५८ में हुई। इसका उद्देश्य था-हिन्दी रंगमंच की स्थापना और एतदर्थ तथा रंगमंच के विकास के लिये कार्य करना। इस संस्था का उद्घाटन १७ नवम्बर, १९५८ को वर्मा के नाटक 'रूपया तुम्हें ला गया' के प्रदर्शन से सूचना भवन के प्रांगण में हुआ। इसमें मंच-सम्बन्धी एक नया प्रयोग किया गया, जिसे शकट मंच (बैंगन स्टेज) कह सकते हैं। इसमें अस्वस्थ सेठ के दस वर्ष पूर्व के जीवन को पश्चात् दर्शन-बद्धति (पर्सनल बैंक) द्वारा दिखाया गया है। रात्रेविहारी लाल ने सेठ की भूमिका में प्राण फूँक दिये। सेठ के कमरे को एक 'ट्राली' के ऊपर बनाया गया था, जिसे आवश्यकतानुसार हटाया या मंच पर लाया जा सकता था।<sup>1</sup> निर्देशन अमृतलाल नागर का था।

सूचना विभाग की गीत-नाटक शाखा : सूचना विभाग की गीत-नाटक शाखा द्वारा आयोजित वार्षिक नाट्य-समारोहों के कारण भी लक्षनऊ में हिन्दी नाटकों की पर्याप्त गति मिली है।

इस शाखा के सम्बन्ध में जो भी विवरण उपलब्ध हैं, उससे पता चलता है कि नाट्य-समारोह प्रत्येक वर्ष गणतन्त्र दिवस के अवसर पर आयोजित किये जाते थे। इन समारोहों का शरम्भ १९५९ में डॉ॰ सम्पूर्णानन्द के मुख्य मन्त्रि-काल में हुआ और श्रीमती सुचेता कृपलानी के युग (१९६९ ई०) तक ये चलते रहे। राज्य में चरणमिह के मुख्य मन्त्रि-वर्ष के प्रथम सचिव सरकार के बनते ही गीत-नाट्य शाखा को बन्द कर दिया गया, फलतः समय-समय पर नाट्य-प्रदर्शन करने वाला उसका अपना नाट्य-दल भी विघटित हो गया। नाट्य-समारोहों की यह परम्परा भी आगे न चल सकी और छहने भी दम तोड़ दिये। समारोह के कार्यक्रमों में अच्छी खासी भीड़ हुआ

करती थी, किन्तु एक बार टिकट लगते ही इस भोड़ की संख्या १०-६० पर उतर आई। भला हिन्दी का सामाजिक एक रुपये और आठ आने की टिकट लेकर नाटक कैसे देखता ! उसने समारोह का बहिष्कार कर दिया और टिकट हटते ही उसने फिर सूचना विभाग का पंढाल गर दिया।<sup>111</sup>

सन् १९१९ में रममंच द्वारा प्रदर्शित 'आपाड़ का एक दिन' को सर्वश्रेष्ठ अभिनीत नाटक के लिये तथा धीनाट्यम् के अवध विहारी लाल ('बे भी इन्सान हूँ') को सर्वश्रेष्ठ अभिनेता के लिये शाकुन्तल पुरस्कार मिला था। सन् १९६१ के समारोह में जानदेव बनिहोषी के प्रथम नाटक 'माटी जामे रे' को प्रथम पुरस्कार प्राप्त हुआ और इसके अनन्तर सूपना विभाग की गीत एवं नाट्य शाखा के नाट्य-दल ने उसे राज्य भर में प्रदर्शित किया। इस एक दृश्यबन्धीय नाटक के सताधिक प्रदर्शन हुए।

सन् १९६५ में राज्य की पाँच नाट्य-संस्थाओं ने भाग लिया। इलाहाबाद की नाट्य-संस्था ने जानदेव बनिहोषी-कृत 'नेका की एक शाम', बारापसी ने बकिम-कृत 'आनन्दमठ', रायबरेली के 'फिर बजेगी महनाई' तथा लखनऊ ने 'आवाज' नाटक प्रस्तुत किया। सूचना विभाग के नाट्य-दल ने समारोह के अन्तिम दिन भगवतीचरण वर्मा-कृत 'विजय-यात्रा' मंचस्थ किया। इनमें 'नेका की एक शाम' तथा 'विजय-यात्रा' की प्रस्तुतियाँ मंजी और सही हुई थी।

इसी वर्ष सूचना विभाग के नाट्य-दल ने के० बी० चन्द्रा के निर्देशन में कुँवर नारायण-कृत प्रहसन 'गर्ज' प्रस्तुत किया। संवादों के हास्य-व्यंग्यपूर्ण होते हुए भी नाटक सामान्य स्तर का था।

सन् १९६६ में देश की संकटकारी स्थिति को देखते हुए मुद्रा-अपातों से सम्बन्धित नाटक क्षेत्रीय आधार पर चुने गये, पर समारोह के प्रारम्भ होने से कुछ दिन पूर्व ताश्कंद समझौता हो जाने ॥ इन नाटकों के पाकिस्तान-विरोधी अंश निचाल दिये गये। इन समारोह में धारवा कला परिषद्, बारापसी ने 'अपनी घरती', स्वतन्त्र नाट्य मंच, इलाहाबाद ने 'सपना रहिल अबूरी', विद्वत् भारतीय रममंच, लखनऊ ने 'संझहर की आत्मा', सांस्कृतिक रंग-मंच ने 'शान्ति का मूल्य', आदसी कला कुँज, बरेली ने 'अंगार' कला संगम, गाजीपुर ने अब्दुल हमीद के जीवन से सम्बन्धित नाटक तथा महाराष्ट्र समाज, लखनऊ ने मधुकर शंकर प्रधान-कृत 'बह आया था' नाटक मंचस्थ किया।

लेखन और उपस्थापन, दोनों ही दृष्टियों से 'बह आया था' का प्रदर्शन बहुत प्रभावी था, अतः सर्वश्रेष्ठ निर्देशन का शाकुन्तल पुरस्कार इस नाटक के निर्देशक मधुकर शंकर प्रधान की, सर्वश्रेष्ठ अभिनेता का शाकुन्तल पुरस्कार इसी नाटक के कलाकार पु० भोनीवाले को तथा सर्वश्रेष्ठ अभिनेत्रियों के शाकुन्तल पुरस्कार 'अपनी घरती' की रानी कलाकारों-प्रभानी मूलजी तथा सपना सेनगुप्त की प्रदान किये गये। 'अबुल हमीद' के रमेशचन्द्र पनाक को एक विशेष पुरस्कार दिया गया।

सन् १९६७ में प्रथम संविद सरकार के पदाष्ट होते ही सूचना विभाग की गीत एवं नाटक शाखा मंग कर दी गयी।

किंग जार्ज मेडिकल कालेज नाट्य-समाज-स्थानीय किंग जार्ज मेडिकल कॉलेज का नाट्य समाज (ड्युमेटिक सोसायटी) प्रायः प्रत्येक वर्ष हिन्दी के नाटक खेलता रहा है, जिसमें कालेज के प्राध्यापक तथा छात्र-छात्राएँ भाग लेती रही हैं। सन् १९६० में कुमुद नागर-कृत 'बुद्ध और सुजाता' अभिनीत हुआ, जिसके तीन प्रयोग हुए। सन् १९६१ तथा १९६६ में रमेश मेहता के कथन: 'उलझन' तथा 'अंडर सेक्रेटरी' नाटक खेले गये, जिनके क्रमशः तीन और चार प्रयोग हुए। 'अंडर सेक्रेटरी' नाट्यकला केन्द्र के मंच पर खेला गया। इसके अनन्तर कुमुद नागर-कृत 'नींव के चूहे' (१९६२ ई०), कृष्णचन्द्र का 'दरवाजे खोल दो' (१९६४ ई०) तथा 'माजरा क्या है?' (१९६५ ई०) गोबिन्दसिंह के 'सी स्टूप्स तु कान्कर' बहू-स्थापन) मंचस्थ किये गये। 'दरवाजे खोल दो' रवीन्द्रालय में प्रदर्शित किया गया था, जिसमें विमलेन मोहन, आर० एल० पंकज, बी० के० सिंहल तथा मुसीला उदयानी ने

प्रमुख भूमिकाएँ की। 'नीच के चूहे' के तीन तथा 'भाजरा बया है ?' के चार प्रदर्शन हुए। इन सभी नाटकों का निर्देशन कुमुद नागर ने किया। सन् १९६८ में वक्चन के निर्देशन में कणाद ऋषि भटनागर-कृत 'जहर' को 'लोडर' नाम से मंचस्थ किया गया।

सांस्कृतिक रगमच-सांस्कृतिक रगमच ने 'रक्तदान', 'शान्ति का मूल्य' (१९६६ ई०), 'सपने' (जिसे बाद में 'बापू के सपने' के नाम से ३० दिसम्बर, १९६९ को खेला गया था) आदि कई नाटक मंचस्थ किये।

नवकला निकेतन-नवकला निकेतन ने के० बी० चट्टा-कृत 'सूखी डार, फूली सतर' लखनऊ तथा कानपुर में प्रदर्शित किया। सन् १९६५ में इसके २५ प्रयोग पूरे हो चुकने के उपलक्ष्य में इसकी रजत जयंती मनाई गई।

स्वर्ण मञ्च-स्वर्ण मञ्च सोना चटर्जी तथा उनके भाई विश्वरूप चटर्जी की नाट्य-संस्था है, जिसने विश्वरूप चटर्जी-कृत 'जवान' नाट्य-कला केन्द्र के रगमच पर १६ सितम्बर, १९६५ को मंचस्थ किया। नाटक सामान्य कौटि का था।

मानसरोवर कला केन्द्र-मानसरोवर कला केन्द्र ने कणाद ऋषि भटनागर-कृत 'हम एक हैं' ७ जनवरी, १९६६ को प्रस्तुत किया। प्रेम तिवारी द्वारा निर्देशित यह नाटक भी एक सामान्य कृति था।

सकार आर्कस्ट्रा एण्ड कल्चरल ग्रुप-सकार आर्कस्ट्रा एण्ड कल्चरल ग्रुप की स्थापना सन् १९६४ में हुई। इस संस्था के निर्देशक अरिन्दम नन्दी का यह प्रयास रहा है कि रवीन्द्रनाथ ठाकुर के बंगला नाटकों को हिन्दी-क्षेत्र के सामाजिकों के लिये हिन्दी में प्रस्तुत करें। इस उद्देश्य को सामने रख कर सकार ने रवीन्द्र-कृत 'ताशेर देश' तथा 'पामा' और 'बाबालिका' (१९७० तथा १९७१) नृत्य-नाटिकाएँ हिन्दी में प्रस्तुत की, जो लखनऊ, उत्तर प्रदेश के अन्य नगरी तथा अन्य राज्यों, यथा पश्चिमी बंगाल (कलकत्ता), मेघालय (मणिपुर), नागालैंड, आसाम, जम्मू तथा काश्मीर आदि में मंचस्थ की जा चुकी है।

'बाबालिका' में कु० ऋतु चटर्जी तथा उसकी माँ माया के रूप में कु० मञ्जुला चतुर्वेदी ने सुन्दर नृत्याभिनय प्रस्तुत किया। मञ्जुला ने मन्त्राकर्षण-नृत्य में सबल गतियों तथा अगह्वारों का प्रदर्शन किया। दहीवालों के रूप में ए० नंदी का भावाभिनय सजीव था। परिधान एवं रूप-सज्जा पात्रानुकूल थी। श्रीमती बीबी चटर्जी तथा श्रीमती गौरी नन्दी ने पार्श्व-गायन दिया, जो श्रुति-मधुर एवं रसानुकूल था।

उत्तर प्रदेश इजीनियर्स एसोसिएशन-उत्तर प्रदेश इजीनियर्स एसोसिएशन अपने वार्षिकोत्सव के अवसर पर प्रायः नाटक मंचस्थ करता रहा है। एसोसिएशन के कलाकारों ने रवीन्द्रालय में रमेश मेहता के हास्य-नाटक 'उलझन' (१९६६ ई०), 'डोग' (१९६७ ई०) तथा 'दामाद' (१९६८ ई०) प्रस्तुत किये। इन तीनों नाटकों का निर्देशन आकाशवाणी के तत्कालीन प्रयोक्ता (प्रोड्यूसर) कुमुद नागर ने किया। इनमें से प्रत्येक के दो-दो प्रयोग हुए।

नक्षत्र अन्तर्राष्ट्रीय-सन् १९६६ में नाट्य-समीक्षक सरद नागर द्वारा स्थापित नक्षत्र अन्तर्राष्ट्रीय ने 'वाचनरंग' (२५ दिसम्बर, १९६६, शम्भु मित्र तथा अमित मैत्र के सह-लेखन के बंगला नाटक का हिन्दी-रूपांतर) तथा जगदीशचन्द्र भाभुर-कृत 'कोणार्क' (२६ जून, १९६८) उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी के तत्त्वावधान में प्रस्तुत किया। कुमुद नागर ने ही इन नाटकों का भी निर्देशन किया।

नक्षत्र अन्तर्राष्ट्रीय समय-समय पर नाट्य-विषयक गोष्ठियाँ आयोजित करता रहा है। इस प्रकार की एक गोष्ठी २७ मार्च, १९६७ को विद्वत् नाट्य दिवस के अवसर पर आयोजित की गई थी, जिसमें आधुनिक रगमच और उसकी समस्याओं के सम्बन्ध में विचार हुआ।

भारतेन्दु रगमच अध्ययन एवं अनुसंधान केन्द्र-सन् १९६९ में भारतेन्दु की ११९ वीं जयन्ती (१६ सितम्बर, १९६९) के अवसर पर नक्षत्र के तत्त्वावधान में भारतेन्दु रगमच अध्ययन एवं अनुसंधान केन्द्र की स्थापना हुई,

जिसके निदेशक शरद नागर तथा अध्यक्ष डॉ० अज्ञात हैं। इसका उद्देश्य हिन्दी रंगमंच के क्षेत्र में विस्तृत अध्ययन एवं अनुसंधान करना है। एतदर्थ हिन्दी रंगमंच के इतिहास-संकलन के लिये सर्वेक्षण किये जाते हैं तथा समय-समय पर रंगमंच के विभिन्न पक्षों पर नियमित रूप से विचार-मोष्ठियाँ भी आयोजित की जाती हैं। केन्द्र नाट्य-कला के प्रशिक्षण के लिये उत्तर प्रदेश में एक नाट्य विद्यापीठ की स्थापना के लिये भी प्रयत्नशील है।

केन्द्र का उद्घाटन करते हुए (अब पद्मभूषण) भगवतीचरण वर्मा ने इस बात पर जोर दिया कि हिन्दी में नाटको के अभाव को दूर करने के लिये व्यावसायिक स्तर पर रंगमंच की स्थापना की जानी चाहिये।

नाटक और रंगमंच पर शोधकार्य करने वाले विभिन्न विश्वविद्यालयों के छात्र भारतेन्दु रंगमंच अध्ययन एवं अनुसंधान केन्द्र के अध्यक्ष डॉ० अज्ञात से मार्ग-दर्शन लेते रहते हैं। केन्द्र स्वयं भी रंगमंच और लोकनाट्य के क्षेत्रों में विस्तृत अनुसंधान-कार्य कर रहा है।

३ अप्रैल, १९७२ को 'उत्तर प्रदेश के नाट्य-आंदोलन की समस्याएँ' विषय पर एक विचार-मोष्ठी हुई। इस अवसर पर केन्द्र ने अपनी मासिक पत्रिका 'रंगमंच समाचार' का विमोचन किया। इस पत्रिका के संपादक थे—डॉ० अज्ञात और शरद नागर। गत पत्रिका अगस्त, १९७३ में 'रंगभारती' के रूप में नियमित रूप से निकलने लगी, किंतु मार्च, ७५ में बन्द हो गई।

जून, १९७२ के अन्त में नरेश्वर, केन्द्र तथा उ० प्र० संगीत नाटक अकादमी के संयुक्त तत्वावधान में रंगमंच अनुसंधान केन्द्र, बम्बई। नयी दिल्ली के निदेशक श्री के० टी० देवमुख ने 'भारतीय रंगमंच पर शैक्षणिक का प्रभाव' प्रदर्शनी लखनऊ में आयोजित की, जिसका उद्घाटन तत्कालीन राज्य शिक्षा मंत्री श्री नवीनसिंह ने किया। इसे लगभग १५०० रंगकर्मीयों एवं नाट्य प्रेमियों ने देखा।

३ अप्रैल, ७३ को कानपुर में इस केन्द्र के प्रधान कार्यालय की स्थापना हुई। इस अवसर पर 'हिन्दी रंगमंच: सीमाएँ और उपलब्धियाँ' विषय पर एक विचार-मोष्ठी भी हिन्दी के प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रतापनारायण श्रीवास्तव की अध्यक्षता में हुई।

'नाट्यशिल्पी-नाट्यशिल्पी' उत्तर रेलवे के कर्मचारियों की नाट्य-संस्था है, जिसका जन्म 'बल्लू की आवाज' नामक सुरक्षा-एकांकी के साथ सन् १९६३ में हुआ था। इसका प्रथम नाम था—नारथ रेलवे रंगमंच, जो सन् १९६७ में 'नाट्यशिल्पी' के परिवर्तित नाम के साथ सामने आया। इस बीच 'प्रकाश की ओर' (१९६४ ई०), 'समय की पुकार' आदि कई सुरक्षा-एकांकी प्रस्तुत किये गये। नाट्यशिल्पी के ध्वज के अन्तर्गत प्रथम अभिनीत सामाजिक नाटक थे—कैलाशचन्द्र वर्मा-कृत 'ढेले के सिर' (३० सितम्बर, १९६७) तथा जगदीश बाजपेयी-कृत 'नाटक से पहले' (३० सितम्बर, १९६७) इसके अनन्तर कई पूर्ण नाटक खेले गये—रमेश मेहता-कृत 'उलझन' तथा 'डोंग' (१४ अप्रैल, १९६८), पु० ल० देसाय-कृत 'कस्तूरी मूंग' (१२-१३ मार्च, १९६९), बसंत कानेटकर-कृत 'प्रेम तेरा रंग' (१४ सितम्बर, १९६९, 'प्रेमा तुझा रंग कसा' का हिन्दी-रूपांतर), जगदीश बाजपेयी-कृत 'माँ का आँचल' (३० नवम्बर, १९६९), के० पी० सक्सेना-कृत 'बँधेरे साये' (८ फरवरी, १९७०) तथा मनहर पुरी-कृत 'अभयदान' (२४ अप्रैल, १९७०)। इन सभी नाटकों का यह-निर्देशन किशन खन्ना तथा मनहर पुरी ने किया। इन नाटकों का मंचन रवीन्द्रालय में किया गया।

सभी पूर्ण नाटकों में नायक और नायिका की भूमिकाएँ शायः किशन खन्ना तथा उनकी पत्नी श्रीमती अरुणा खन्ना ने की। इस दम्पति में अभिनय के प्रति नैसर्गिक रुचि और आन्तरिक निष्ठा-द्विबोधन है, जिसके द्वारा उन्होंने लखनऊ के रंग-जगत को एक नई चेतना से अनुप्राणित कर दिया। पुरुष-कलाकारों में जगदीश बाजपेयी, मनहर पुरी, के० पी० सक्सेना तथा कमलजीत तथा स्त्री-कलाकारों में कु० मधता लिखोरी, श्रीमती कुंकुम टहन आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।



‘माँ का आँचल’ को छोड़कर, जिसमें नौ दृश्यबन्धों का प्रयोग हुआ था, शेष सभी नाटक प्रायः एक ही दृश्यबन्ध पर प्रस्तुत किये गये। ये दृश्यबन्ध बड़े भव्य एवं सजीव होते रहे हैं। ‘अभयदान’ का द्विसदीय दृश्यबन्ध बहुत सुन्दर एवं आकर्षक था।

कलाकेत सांस्कृतिक मंच—बलाकेत सांस्कृतिक मंच ने रवीन्द्रनाथ ठाकुर का ‘ताशो का देश’ (१९६८ ई०), जानदेव अग्निहोत्री-कृत ‘सुतुरमुर्ग’ (१९६९ ई०), कुसुमलता मिश्र-कृत ‘माँझी’ (१९६९ ई०) तथा इन्दन-कृत ‘प्रेत’ (१९७३ ई०) नाटक मंचस्थ किये।

उदयन सघ—उदयन सघ ने अन्य नाटकों के साथ रमेश मेहता-कृत ‘अंबर सैक्रेटरी’ (१९७२ ई०) तथा बसंत कामेटकर-कृत ‘ढाई आखर प्रेम का’ (१९७३ ई०) प्रदर्शित किये। ‘ढाई आखर प्रेम का’ पर उ० प्र० समीत नाटक अकादमी की द्वितीय अन्तर-जिला नाटक प्रतियोगिता (१९७३ ई०) में उसे ५०० रु० पुरस्कार प्राप्त हुआ।

दर्रण—सन् १९७२ में दर्रण, कानपुर की एक जाला लखनऊ में स्थापित हुई, जिसने इस वर्ष विनायक पुरोहित का ‘स्टीलफ्रेम’ तथा गिरीश का ‘हयबदन’ रवीन्द्रालय में मंचस्थ किये। दोनों अपने-अपने रंग के उत्तम प्रयोग थे।

अन्य संस्थाएँ—इसके अतिरिक्त लखनऊ में कलागन विविध कला सगम, फ्रेंड्स सॉल्लि थियेटर आर्ट वर्कशाप, नटराज, रगशाला आदि कुछ अन्य नाट्य-संस्थाएँ भी हैं, जिनका आविर्भाव इस घाती के सातवें दशक के अन्त अथवा आठवें दशक के प्रारम्भ में हुआ। कलागन विविध कला सगम ने यशपाल के उपन्यास ‘अमिता’ का नाट्य-रूपांतर (१९७१ ई०), फ्रेंड्स सॉल्लि ने के० पी० सनसेना-कृत ‘जलकुम्भी’ (१९७२ ई०) थियेटर आर्ट वर्कशाप ने बादल सरकार-कृत ‘बाकी इतिहास’ (मई, १९७३) तथा ‘गिनी गिग’ (जून, १९७३) तथा नटराज रगशाला ने गिरीश रस्तोगी-कृत ‘जनतंत्र जिंदावाद’ (१९७३ ई०) का आरम्भ किया। थियेटर आर्ट वर्कशाप प्रारम्भ में राज बिसरिया के निर्देशन में अंग्रेजी के नाटक खेलता रहा है, किन्तु सन् १९७३ में हिन्दी नाटकों के क्षेत्र में प्रवेश कर उसने एक नयी दिशा ग्रहण की।

बंगाली बलब—हिन्दी नाटकों के मंचन को प्रोत्साहन देने के लिये बंगाली बलब तथा दृग्मेन्स एसोसिएशन का योगदान, जिसकी स्थापना सन् १९०१ के आस-पास हुई थी, भुलाया नहीं जा सकता। सन् १९६८ में कलब ने बंगला तथा हिन्दी रंगमंच के परस्पर सहयोग-विस्तार तथा रंगमंच-आंदोलन के विकास के लिये हिन्दी रंगमंच संस्थापिका के उपलक्ष्य में सर्वप्रथम हिन्दी-बंगाली एकाकी नाटक प्रतियोगिता प्रारम्भ की और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र पुरस्कार तथा गिरीशचन्द्र घोष पुरस्कार की स्थापना की, जो क्रमशः बंगला तथा हिन्दी एकाकी की सर्वोत्तम प्रस्तुति के लिये दिये जाते हैं। प्रथम प्रतियोगिता (२० जून से २५ जून, १९६८ तक) में हिन्दी की सात नाट्य-संस्थाओं तथा बंगला की चार नाट्य-संस्थाओं ने भाग लिया। इसमें नखन इन्दरेशनल द्वारा प्रस्तुत पद्माकृत त्रिपाठी-कृत ‘लघुकेसिनी तिरुवल्लभिमदम्’ की बंगला-हिन्दी के एकाकियों में सर्वोत्तम प्रस्तुति के लिये अतुलकृष्ण सिन्हा स्मारक चल-चपक, सर्वोत्तम हिन्दी नाटक के लिये गिरीशचन्द्र घोष पुरस्कार तथा सर्वोत्तम अभिनेत्री का पुरस्कार निशा मुखर्जी (उमा) की प्राप्त हुए। निर्देशन इकबाल मजोद ने किया। सर्वोत्तम बंगला एकाकी के लिये भारतेन्दु हरिश्चन्द्र पुरस्कार अभियांत्रिक के ‘सूर्यचिह्न’ पर दिया गया। सर्वोत्तम अभिनेता का पुरस्कार ‘सूर्यचिह्न’ के सुचित जीपरी (जस्ताद) को प्राप्त हुआ।

सन् १९७० में पंच-दिवसीय (१४ से १९ जून तक) द्वितीय हिन्दी-बंगाली एकाकी नाटक प्रतियोगिता बलब के अपने अतुल नाट्य मंदिर में हुई। इसमें हिन्दी की केवल एक तथा बंगला की सात नाट्य-संस्थाओं ने भाग लिया। इस बार सप्ताग्रणी, कानपुर को हिन्दी-बंगला के एकाकियों में रवीन्द्र भट्टाचार्य-कृत ‘विचार’ की सर्वश्रेष्ठ प्रस्तुति के लिये अतुलकृष्ण स्मारक चल-चपक प्रदान किया गया। हिन्दी में रिसर्च डिजाइन एण्ड स्टैंडर्ड आर्गनाइजेशन, लखनऊ के रिक्रिएशन क्लब की ‘मूजरिम’ की सर्वोत्तम प्रस्तुति के लिये गिरीशचन्द्र घोष पुरस्कार तथा बंगला में ‘विचार’ की सर्वोत्तम प्रस्तुति के लिये सप्ताग्रणी को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र पुरस्कार दिया गया।

सर्वोत्तम निर्देशन एवं अभिनय के लिये 'विचार' के नाटक (बड़ा दरोगा) सिनिर गुप्त को तथा सर्वोत्तम अभिनेत्री के लिए धीमती सोनाली विश्वास ('बाप' की नायिका) को पुरस्कृत किया गया।

कलब प्रत्येक वर्ष पूर्णांग बंगाली नाटकों की प्रतियोगिता आयोजित करता है।

उत्तर प्रदेश हिन्दी साहित्य परिषद्-उत्तर प्रदेश हिन्दी साहित्य परिषद् ने भी अपने अन्य कार्यों के साथ कुछ नाटक एवं नृत्यनाट्य भी प्रदर्शित किये। परिषद् द्वारा प्रदर्शित प्रमुख नाटक हैं-मोहन राकेश-कृत 'लहरों के रागहंस' (१९६८ ई०), रमेश मेहता-कृत 'अंडर सेक्रेटरी' आदि। प्रसाद जयंती के अवसर पर २२ फरवरी, १९७० को एकांकी 'मधुलिका' (जयसंकर प्रसाद की कथा 'पुस्तकार' का नाट्य-रूपांतर) तथा नृत्य-नाट्य 'श्रद्धा' (प्रसाद 'कामायनी' के श्रद्धा मंगे पर आधारित) रवीन्द्रालय में प्रस्तुत किया गया। 'मधुलिका' अपने लघु दृश्यों, अति-पक्व अभिनय आदि के कारण सफल न हो सकी, किन्तु 'श्रद्धा' नृत्यनाट्य एक प्रभावी प्रयोग था, जिसमें कुं० निकुंज रस्तोगी ने श्रद्धा की भूमिका में सुन्दर भावाभिनय प्रस्तुत किया। नृत्य की गतियों, अंगहारों तथा मुद्राओं द्वारा आनन्द और उत्साह की अभिव्यक्ति, प्रणय और समर्पण द्वारा मानव की जय-यात्रा का संदेश प्रसाद की कल्पना और नई समाज-रचना को साकार बना देना है। मनु की भूमिका कुं० नुनीता रस्तोगी ने की। यह नृत्यनाट्य नीले आकाश की पृष्ठभूमि में मुख्योद्देश्य से उद्भासित हिमालय की पर्वत-श्रृंखला के दृश्यबन्ध पर प्रस्तुत किया गया था।

परिषद् की मानस चतुस्सवी समारोह समिति द्वारा आयोजित 'तुलसी भजनावली' एवं रत्नावली कार्यक्रम के अन्तर्गत सुमित्रा कुमारी सिन्हा-कृत 'रत्नावली' नाटिका राजनवन के दरबार हाल में राज्यपाल डॉ० बी० गीताल रेड्डी के समक्ष १० अगस्त, १९७० को प्रस्तुत की गई। छवि विश्वास ने पुनः तुलसीदास तथा कुं० निकुंज रस्तोगी ने रत्नावली की भूमिकाएँ की। इस समिति ने १३-१४ अगस्त को रवीन्द्रालय में तुलसी-मानस के आधार पर 'रामलीला' भाव-नाट्य का प्रदर्शन किया। हम द्विजकी भाव-नाट्य की कथा का उन्नीसवां या-अयोध्या की राजसभा में विश्वामित्र के आग्रहमन तथा ताड़का-वध के लिये राम-लक्ष्मण को भाग्य कर ले जाने से लेकर दासरी की कृदिया में राम के दुभागमन तक का कथासंक्षेप अनुपयम के प्रसंग में परचुराम की अनुपस्थिति खटकने वाली वस्तु थी। दो पुरुष-पात्रों (रावण तथा बाणासुर) को छोड़ बांध सभी स्त्री-पुरुष भूमिकाएँ किशोर बालाओं ने ग्रहण की थी। नलिन्या, सविता तथा अंजुली की क्रमशः राम, लक्ष्मण तथा सीता की भूमिकाएँ बहुत सुन्दर रही। केवट के रूप में निकुंज रस्तोगी तथा दासरी के रूप में सुमन भसीन के अभिनय सर्वोत्तम रहे।

'रत्नावली' का निर्देशन डॉ० जनश्याम दास ने तथा 'रामलीला' का सह-निर्देशन डॉ० जनश्याम दास तथा गणेश प्रसाद मिश्र ने किया। 'रामलीला' के प्रथम दिन मुख्य अतिथि राज्यपाल डॉ० बी० गीताल रेड्डी सार्वजनिक अन्त तक मंत्रमुग्ध बैठे रहे।

उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी-लखनऊ तथा राज्य के हिन्दी रंगमंच के विकास एवं प्रोत्साहन की दिशा में उत्तर प्रदेश संगीत नाट्य भारती (१९६९ ई०) जो अब उत्तर प्रदेश संगीत नाट्य अकादमी के नाम से प्रतिष्ठित है, अपनी सीमाओं के भीतर, जो कुछ योगदान दे सकी है, उसे विस्मृत नहीं किया जा सकता। एतदर्थ उसने एक योजना बना कर राज्य की व्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं द्वारा नाटकों के प्रदर्शन के लिये रंगशाला आदि की व्यवस्था अपने व्यय पर करने का निश्चय किया। स्थानीय नाट्य-संस्थाओं के पूर्वाग्राह के लिए स्थानादि देने का भी प्रवन्ध किया। इस योजना के अन्तर्गत सर्वप्रथम नक्षत्र अंतर्राष्ट्रीय ने जयदीपचन्द्र माधुर-कृत 'कोणाक' (२६ जून, १९६८) रवीन्द्रालय में प्रस्तुत किया। इसके अनन्तर ज्ञानदेव अभिनवोत्री-कृत 'सुनुरपुर्ण' (१९६९) लखनऊ की एक नाट्य-संस्था के द्वारा खेला गया। दिसम्बर, १९६९ में गाँधी जन्म शताब्दी के अवसर पर संगीत नाट्य भारती ने अपने परिवर्तित नाम उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी के ध्वज के अन्तर्गत पहली बार सप्त दिवसी

नाट्य समारोह (२४ से ३१ दिसम्बर तक) का आयोजन किया, जो गांधीवादी विचार-धारा और जीवन-दर्शन पर आधारित होने के कारण उत्तर प्रदेश में ही नहीं, सम्पूर्ण भारत में अपने ढंग का प्रथम आयोजन था इसमें लखनऊ की पांच नाट्य-संस्थाओं—राष्ट्रीय नाट्य परिषद् (कलित सहलग-कृत 'हत्या एक आकार की', २४ दिसम्बर), कला केत सांस्कृतिक मंच (श्रीमती कुसुमलता मिश्र-कृत 'माझी', २८ दिसम्बर), कलायतन (डी० एन० देवेश-कृत 'किसका है भगवान ?' २९ दिसम्बर), सांस्कृतिक रंगमंच ('बापू के सपने', ३० दिसम्बर) तथा महिला विद्यालय (श्रीमती उषा सक्सेना-कृत 'पथ-अभिलाषी', ३१ दिसम्बर), आगरे के जन नाट्य सघ (प्रेमचन्द्र-रंगभूमि) का राजेन्द्र रघु-वंशी-कृत नाट्य-रूपांतर 'सूर की आँखें' २५ दिसम्बर) तथा दिल्ली के श्री आर्ट्स क्लब (रमेश मेहता-कृत 'रोटी और बेटी', २६ दिसम्बर) ने भाग लिया ।

इस नाट्य-समारोह की सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि उसके अन्तर्गत सभी नाटक मूलतः गांधी जी के सत्य, अहिंसा, हरिजनोद्धार तथा मानववाद के चिर-परिचित सिद्धान्तों पर आधारित थे । इन विचारों की प्रयोगशाला ये—भारत के दीन-हीन गाँव, जो राष्ट्रीय नाट्य परिषद् के 'हत्या एक आकार की' नाटक को छोड़ कर प्रायः सभी नाटकों की कथावस्तु की पृष्ठभूमि में मूर्त हो गये थे । इन्हीं गाँवों के धोकर या घर-आँगन में बापू के सपने साकार हो उठे । 'हत्या एक आकार की' की कथा नगर के एक भूमिगत कमरे में ही आकार लेती और वहीं समाप्त हो जाती है ।

इनमें 'रोटी और बेटी', 'सूर की आँखें' तथा 'माझी' सपाट नाटक थे, जिन्हें अभिनय, निर्देशन तथा रंग-चित्रण की दृष्टि से क्रमशः प्रथम, द्वितीय और तृतीय स्थान दिया जा सकता है । पृथ्वा पात्रों में रमेश मेहता (रवि-दास चमार), राजेन्द्र रघुवंशी (श्रीरो ताड़ी-विक्केठा), देवेन्द्र नाथ ठाकुर (सरकारी बकील), बच्चन (दाराबी और पागल जीवनदास) तथा विद्वनाथ मिश्र (भगत वमार तथा दीनू) की भूमिकाएँ अन्यतम थी—स्वर्ध-निपन्त्रण, भावा-भिष्यक्ति, सजीव कार्यानुकरण, हन-सज्जा और परिधान, सभी दृष्टियों से । स्त्री-पात्रों में उमा सहाय (गणो) और क० राज मिश्र ('माझी' में प्वाला तथा 'किसका है भगवान' में नीली) के अभिनय सर्वश्रेष्ठ रहे । बीणा नाटिया तथा उपारानी रत्नोगी की भूमिकाएँ भी बलापूर्ण थी ।

सन् १९७० में कई नाट्य-संस्थाओं ने अकादमी के तत्वावधान में अपने नाटक प्रदर्शित किये, जिसमें प्रमुख ये—स्वजन, धर्मवी की उत्तर प्रदेशीय शाखा द्वारा प्रस्तुत ओम तिवारी 'वरुण' कृत 'दामरे' (१६ जनवरी), उत्तर रेलवे कर्मचारियों की नाट्य संस्था अल्पना लखनऊ द्वारा प्रस्तुत आर० गोविन्द-कृत 'गुनाह के साथे' (सितम्बर), दर्पण, कानपुर द्वारा प्रस्तुत सोफीकलीज-कृत 'ऐष्टिगनी' (२७ नवम्बर) । 'शायरे की कथा परिवार-कल्याण-निर्धो-जन, प्राण जीवन की जड़ें अर्थ-व्यवस्था तथा बाल-अपराध पर आधारित है, तो 'गुनाह के साथे' का उपजीव्य है मारी की अपराध-नृत्ति, जिसके वशीभूत होकर एक बहन अपने सगे भाई को अधिकारी से वंचित करने के लिये उसे भाई मानने से भी इन्कार कर देती है । 'ऐष्टिगनी' सत्य और कर्तव्य के प्रति मानवीय निष्ठा की अमृतपूर्व गाथा है, जिसकी नायिका नग्नी ऐष्टिगनी उस जागरूक चेतना की, उस बिद्रोह की प्रतीक है, जो एक ओर अश्वेत मिर्चकुश शासन के विरुद्ध सत्य और मुक्त कर्तव्य का झंडा उठाती है, तो दूसरी ओर कर्तव्य के लिये प्रेम, सुख और स्वप्न, अपने जीवन को मृत्यु के दौब पर लगा देती है ।

अकादमी ने ३ अप्रैल, १९६८ को हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी के अवसर पर एक विचार-गोष्ठी का आयोजन किया, जिसमें अमृतलाल नागर, कालिदास कपूर, ठाकुर प्रसाद सिंह, भगवती चरण वर्मा, चरद नागर आदि पुराने रंगकर्मियों एवं नाट्यकारों ने भाग लिया । गोष्ठी की अध्यक्षता डॉ० राधाकमल मुखर्जी ने की ।

अतिथि संस्थाएँ—लखनऊ के राजधानी होने के कारण यहाँ बाहर से अनेक नाट्य-संस्थाएँ अपने नाट्य-प्रदर्शन के लिये आया करती हैं । इस युग में आगन्तुक नाट्य-संस्थाओं में प्रमुख रही है । वाराणसी की अखिल भार-



उ० प्र० संगीत नाटक अकादमी, लखनऊ द्वारा आयोजित गांधी जन्म  
शताब्दी नाट्य समारोह (१९६९ ई०) :  
ऊपर . भारतीय जन नाट्य सच, आगरा द्वारा प्रस्तुत 'दूरे की ओलें' में  
दयानिधि पुजारी, बजरंगी एवं नामकराम पंडा तथा  
नीचे : राष्ट्रीय नाट्य परिषद्, लखनऊ द्वारा प्रस्तुत 'हत्या एक आकार की'  
में सरकारी वकील तथा इतिहासकार

(उ० प्र० संगीत नाटक अकादमी, लखनऊ के चीनम्य से)





उ० प्र० संगीत नाटक अकादमी, लखनऊ के तत्वावधान में प्रदर्शित दो नाटक:

ऊपर : माँधी जन्म शताब्दी राष्ट्रीय समारोह में कलाकेत सांस्कृतिक मंच

द्वारा मंचस्थ 'माँही' (१९६९ ई०) में

पंचम तथा जवाला (राज मिश्र) तथा

नीचे : रत्ननर्तन, बम्बई द्वारा मंचित 'वसंत रास' (१९७० ई०) में कलावती

तथा शिवेरी बहनें—नयना (राधा), रजना तथा दर्शना (दृष्टि)

(क्रमशः उ० प्र० संगीत नाटक अकादमी, लखनऊ तथा रत्ननर्तन, बम्बई के सौजन्य से)



वीय विक्रम परिपद्, (१९५५ ई०), केन्द्रीय गीत एवं नाटक प्रभाग (१९६५ ई०), कानपुर की नाट्य भारती (१९६५ ई०), दिल्ली का श्री आर्ट्स क्लब (मार्च तथा नवम्बर, १९७०), दिल्ली का नया थियेटर (जुलाई, १९७०), बम्बई के सोहराब मोदी की नाट्यसंस्था (सितम्बर, १९७०), हैदराबाद की सिटीजन्स आर्ट अकादमी (नवम्बर, १९७०) तथा बम्बई की खेरी व्हर्नो का रंगमंच (दिसम्बर, १९७०) ।

विक्रम परिपद्ने आचार्य सीताराम चतुर्वेदी-कृत 'विक्रमादित्य' स्वयं नाटककार तथा डी० एन० साम्यात् के सह-निर्देशन में भातखण्ड संगीत विद्यापीठ में १९, २० तथा २१ दिसम्बर, १९५५ को मंचस्थ किया, जिसमें सीताराम चतुर्वेदी, डॉ० राजेश्वर प्रसाद सक्सेना, काशीनाथ उपाध्याय 'भ्रमर', शिवप्रसाद मिश्र 'हर्ष', डी० एन० साम्यात् तथा श्रीमती स्वरूप रानी वरुणी ने प्रमुख भूमिकाएँ कीं। यह नाटक नवीन आकाश रेखा सयुक्त पीठ मंच पर प्रस्तुत किया गया था, जिसे तीन दिन भीतर प्रायः डेढ़ लाख सामाजिकी ने देखा। डॉ० राजेश्वर प्रसाद सक्सेना के कथनानुसार इस प्रकार के मंच पर हर दृश्य सयुक्त रूप से प्राकृतिक दृश्यों में घुसा-मिला होता है और खण्डों में विभक्त होता है। यह पूर्ण बनावटी ही न होकर काफी हद तक असंलगित का पुट लिये होता है।" मंच पर प्रायः मद प्रकाश ही रखा गया और प्रसाद के कंधे और मंदिर में दीपदान द्वारा ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य रक्षा की गई थी। रंग-दीपन के लिए विन्डु प्रकाश, तीव्र प्रकाश तथा सगम प्रकाश (फोकस लाइट) का ही प्रयोग किया गया था।

केन्द्रीय संगीत एवं नाटक प्रभाग ने कर्नल एच० बी० गुप्ते के निर्देशन में गोविन्द बल्लभ पंत-कृत प्रहसन 'कठघर' प्रस्तुत किया। परिवार नियोजन सप्ताह के अवसर पर इस प्रहसन के सात प्रयोग हुए। नाट्य भारती ने १९६५ के उत्तरार्ध में ज्ञानदेव अग्निहोत्री-कृत 'बतन की अवाह' रबीन्द्रालय में प्रदर्शित किया। चूल्हा एवं प्रवाह-पूर्ण संवाद, प्रभावी दृश्यव्यवस्था तथा सुन्दर पार्श्व संगीत के कारण यह नाटक उल्लेखनीय था। पद्मावती तथा रेशमा के रूप में क्रमशः जूरीना दाजी तथा दिलरोज़ा दाजी की भूमिकाएँ स्वाभाविक रहीं। राधेश्याम दीक्षित का मौलाना इलाही बख्श, कैपिट क्लोमेट का महबूब तथा नरेन्द्र सचदेव का मुसाहिब सजीव रहा। निर्देशन ज्ञानदेव अग्निहोत्री ने किया।

श्री आर्ट्स क्लब के लेखक-अभिनेता-निर्देशक रमेश मेहता ने 'पंसा बोलता है' (१६-१७ मार्च, १९७०) तथा 'अदर सेफ्टरी' (१८ मार्च, १९७०) रबीन्द्रालय में प्रस्तुत किये। पुरुषों में रमेश मेहता और ओम शर्मा तथा स्त्रियों में उमा सहाय और देवी कंगलेश्वर की भूमिकाएँ सर्वोत्तम रहीं। रमेश मेहता का स्वर-विन्यास 'टिफिन' रंग का है, जिसमें बुलन्दी और गति की स्थिरता तो है, किन्तु उतार-चढ़ाव और प्रवाह कम है। उमा सहाय ने पद्मानुसार संवाद बोलने तथा नागरिक महिला सरोज ('अदर सेफ्टरी') तथा घाषीन नौकरानी तारा ('पंसा बोलता है') के रूप में एक-सा ही कला-दाक्षिण्य प्रदर्शित किया। दोनों नाटकों की कथा दृष्टि रूम के भीतर ही चलती है, जिसके दृश्यव्यवस्था सुन्दर और भव्य थे। प्रकाश-योजना में शीर्ष एवं पार्श्व प्रकाश का उपयोग किया गया था।

क्लब ने १२ तथा १४ दिसम्बर, १९७० को रबीन्द्रालय में अपना 'बड़े आदमी' तथा १३ दिसम्बर को 'बाहू रे इन्सान' अभिमाधित किये। इनमें प्रथम नाटक परिस्थितियों के अन्वय पर आधारित एक कुलुत्तिका है, तो द्वितीय एक घोर दुःसातकी नाटक है—एक अभिव्यञ्जनावादी नाटक, जो सामाजिक को गहराई से सोचने के लिये विवश कर देता है। 'बड़े आदमी' का अभिनय-पद्धति स्वाभाविक और हास्य-नाटकीय थी, जबकि 'बाहू रे इन्सान' की अभिनय-पद्धति प्रतीकवादी एवं अभिनय पर आधारित थी। रमेश मेहता ने मिट्ठनलाल ('बड़े आदमी') की भूमिका में अपने आगिक अभिनय एवं कार्य-व्यापार से हास्य उत्पन्न करने में जितनी कुशलता प्रदर्शित की, वन सेवकलाल ('बाहू रे इन्सान') के रूप में गम्भीर अभिनय और अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यक्ति में उससे अधिक दाक्षिण्य का परिचय दिया। 'बाहू रे इन्सान' में स्नेहलता वर्मा की तुलसी की भूमिका सर्वोत्कृष्ट रही। स्त्री-पात्रों में मोहिनी माथुर की

रस्नी और आया यमोदा ('बड़े आदमी') की दोहरी भूमिकाएँ अच्छी थीं। 'बड़े आदमी' के बहुधरातलीय बहुलक्षीय मंच के प्रतिकूल 'बाहू रे इन्सान' के प्रतीकार्य के अनुरूप रंग-सज्जा भी प्रतीकात्मक थी।

नया थियेटर का एक दृश्यबन्धीय नाटक 'आगरा बाजार' (२, ३ और ४ जुलाई, १९७०) भारत सरकार के क्षेत्र प्रचार निदेशालय तथा गीत एव नाटक प्रभाग के संयुक्त तत्वावधान में मंचस्थ हुआ। यह नाटक केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी द्वारा पुरस्कृत हो चुका है।

रंग-एव-फ़िल्म अभिनेता-निर्देशक मोहम्मद मोदी ने 'सुबह का भूला' (११ सितम्बर १९७०) नाट्य कला केन्द्र में अनुरचित परिकामी मंच पर प्रस्तुत किया। मोदी द्वारा निर्देशित इस नाटक के सबाब सशक्त एव चुटीले थे। यह धीमती ईबलिन हेनरी बुड के उपन्यास के प्रागज्जी दोस्त के गुजराती नाट्य-रूपांतर का कवि 'मधुर'-कृत हिन्दी अनुवाद है। नाटक में एक चित्रकार के जीवन और उसकी शक्ती पत्नी की कथा वर्णित है। अभिनय में पारसी-लीला का स्पर्श होते हुए भी वह 'कम्बिसिम' था। रंगदीपन एव रंग-सज्जा प्रभावी थी। संगीत फ़िल्मों के संगीत-निर्देशक अविनाश व्यास ने दिया।

यह उल्लेखनीय है कि मोदी अपने जीवन के प्रारम्भ में रंग-अभिनेता रहे हैं और अब वे फिल्म-जगत से विमुक्त हो पुनः रंगमंच आन्दोलन को गति देने में सलग्न हैं। इस कार्य में उन्हें अपनी पत्नी सुन्दरी मेहता का सह-योग प्राप्त है।

'सुबह का भूला' के लक्षनऊ तथा कानपुर में कई प्रयोग हुए।

सिटीजन्स आर्ट अकादमी का बम्बन खाँ-कृत 'अदरक के पजे' (९ से २० नवम्बर, ७० तक) परिवार-नियोजन के लिए प्रेरक आधार प्रस्तुत करने वाला सामान्य कोटि का एक लोकप्रिय प्रहसन है। लक्षनऊ (रवीन्द्रालय) में इसके १२ 'हाउस फुल' प्रदर्शन हुए। इस नाटक के हैदराबाद में १६२, बम्बई में १४०, बंगलौर, भोपाल तथा इंदौर में क्रमशः ५०, १२ तथा ६ प्रदर्शन हो चुके हैं। उर्दू-भिषित भाषा के इस प्रहसन के सबाब सामान्य स्तर के हैं, जिसमें हैदराबाद तथा बम्बई के जाचलिक शब्दों का भी प्रयोग हुआ है। नाटक में कलकत्ता रमलू खाँ (बम्बन खाँ) के असन्तुलित परिवार और दारिद्र्य की अप्रीतिकर कहानी के माध्यम से आबादी के विस्फोट के नासकारों परिणामों उसके दर्द और कराहों को हास्य के आवरण में लपेट कर व्यक्त किया गया है। हास्य के प्रसंगनिष्ठ होते हुए भी उसे शिष्ट और आह्लादकारी मही कहा जा सकता। घर आये बच्चों के मास्टर को 'उल्लू' तथा मकान-मालिक को 'गधा' बनाना इसी प्रकार का निम्नकोटि का हास्य है।

नायक रमलू खाँ की भूमिका में बम्बन खाँ तथा नायिका विषाशा के रूप में कुमारी शाहनाज के अभिनय पात्रों के अनुरूप थे। केवल बम्बन खाँ ने ही सम्पूर्ण नाटक में प्राण डाल दिये, जबकि शाहनाज इस कार्य में सहायिका-मात्र रही है।

रंगमंच में अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति-प्राप्त श्वेरी बहनों के मणिपुरी नृत्य-कार्यक्रम के अन्तर्गत दो नृत्य-नाटिकाएँ 'कैतब मिलन' तथा 'वसन्त रास' १६ दिसम्बर, १९७० को रवीन्द्रालय में प्रस्तुत किये। 'कैतब-मिलन' की कथा कुष्ण के मोहिनी का रूप धारण कर राधा से मिलन पर आधारित है, जबकि 'वसन्त रास' में वसन्त अथवा होली के अवसर पर कुष्ण के चन्द्रावली के प्रति विशेष राग प्रकट करने पर राधा के मान मनुहार तथा अन्त में सभी के साथ मिल कर वसन्त रास करने की कथा वर्णित है। दोनों नाटिकाओं में राधा के रूप में नयना श्वेरी तथा कुष्ण के रूप में दर्शना श्वेरी के आगिक अभिनय एव कोमल गति-प्रचार एवं अगहार अत्यन्त मोहक एव सुन्दर थे।

रवीन्द्रालय-रवीन्द्र शताब्दी समारोह (१९६१ ई०) के उपलक्ष्य में भारत के अनेक राज्यों की राजधानियों में रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाम पर रंगशालाएँ बनाई गईं। लक्षनऊ का वातानुकूलित रवीन्द्रालय इसी रंग-

मृत्खला की एक महत्वपूर्ण कड़ी है, जो लगभग बीस लाख रुपये की लागत से सन् १९६४ में बन कर तैयार हुआ। इसका स्वत्व राज्य सरकार अथवा उसके सांस्कृतिक विभाग के पास न होकर नगर के प्रसिद्ध शायथ ट्रस्ट-मोती-लाल स्मारक सोसाइटी के पास है। १९ नवम्बर, १९६४ को रवीन्द्रालय का उद्घाटन भारत के तत्कालीन प्रधान मन्त्री लाल बहादुर शास्त्री के कर-कमलों द्वारा हुआ। इसका प्रेक्षागार घोंटे की नाल के आकार का है। इसमें नीचे तथा बालकनी दोनों में कमरा ४९३ या २८४ पीठासन (सीटें) हैं—कुल मिलाकर ७७७ पीठासन। इसमें श्रुतिसिद्धता, रम्योपन, गणनिका आदि की सुन्दर व्यवस्था है—यद्यपि इसे अभी पर्याप्त तथा आधुनिक रंग-शिल्प की दृष्टि से पूर्ण नहीं कहा जा सकता। मंच के पृष्ठभाग (नेपथ्य) में शृंगार-कक्षों तथा स्नानागारों की व्यवस्था है। मंच के साथ मंचाग्र (एगन स्टेज) भी है, जिसपर चढ़ने की प्रेक्षागार से दोनों ओर सीढ़ियाँ बनी हुई हैं।

नाट्य कला केन्द्र—सन् १९६४ में नारी कला निकेतन में भी एक बृहत् रंगालय का निर्माण हुआ, जिसका नाम है—नाट्य कला केन्द्र।

इन दो रंगालयों के बन जाने से न केवल नगर की रंगावश्यकता की पूर्ति हुई है, वरन् महा की रंग-चेतना को भी प्रोत्साहन मिला है।

मनोरंजन कर की समाप्ति—लखनऊ तथा उत्तर प्रदेश के रंग-इतिहास में मनोरंजन कर को राज्य सरकार द्वारा दो बार हटाया जाना एक विशिष्ट घटना है—प्रथम बार उसे २१ अगस्त, १९६६ के एक राज्यादेश द्वारा हटाया गया था, किन्तु शीघ्र ही वह पुनः लगा दिया गया। अन्तिम बार मनोरंजन कर ३ अप्रैल, १९७० को चौधरी चरण सिंह की सरकार ने नाटकों को प्रोत्साहन देने के लिये हटाया। यह उल्लेखनीय है कि डॉ० अज्ञान ने २९ मार्च १९७० के 'नवजीवन' रसेड मेहता के दो नाटकों—'पैसा बोलता है' तथा 'अन्डर सेक्रेटरी' की समीक्षा जिससे हुए सरकार के समक्ष यह सुझाव रखा था कि 'उत्तर प्रदेश में नाटकों को जीवित रखने के लिये नाटक पर से मनोरंजन कर सदा के लिये हटा दिया जाय', जिसे सरकार ने स्वीकार कर लिया। एतदर्थ उत्तर प्रदेश सरकार सभी रंगकर्मीयों को अभिनन्दन की पात्र है।

कला-नगरी लखनऊ को कुँबर कल्याणसिंह, अमृतलाल नागर, भगवतीचरण वर्मा तथा सर्वदानन्द वर्मा जैसे प्रसिद्ध नाटककार और कुँबर कल्याणसिंह, अमृतलाल नागर, के० बी० चन्द्रा, कुमुदनागर, जे० एन० चौपड़ा, किशन बन्ना जैसे कुशल निर्देशक हिन्दी-रंगमंच को देने का गौरव प्राप्त है। लखनऊ रजि हुए, सुखि-सम्पन्न और अनुमयी स्त्री-पुंस कलाकारों का तो गढ़ ही है। अमृतलाल नागर द्वारा हिन्दी-क्षेत्र में परिकामी एवं शक्ति रंगमंचों का उपयोग लखनऊ की एक विशिष्ट उपलब्धि है।

बाराणसी-नागरी नाटक मडली, रत्नाकर रसिक मडल और अखिल भारतीय परिषद् ने बाराणसी के हिन्दी रंगमंच को सक्रिय बनाये रख कर उसे स्थिरता प्रदान की, किन्तु नागरी नाटक मडली को छोड़ शेष दोनों संस्थाएँ दीर्घायु न हो सकीं। नागरी नाटक मडली की अद्यतन गतिविधियों का विवरण इस अध्याय में पहले दिया जा चुका है। बाराणसी में यही एकमात्र संस्था रही है, जो प्रसाद युग और आधुनिक युग में हिन्दी-रंगमंच के ध्वज को सर्वदै ऊँचे-और ऊँचे पहराती रही।

विक्रम परिषद्-पं० मदनमोहन मालवीय की प्रेरणा से बाराणसी में 'विक्रम परिषद्' की स्थापना हुई थी, जिसका उल्लेख द्वितीय अध्याय में किया जा चुका है। इस परिषद् के तत्प्रावधान में सीताराम चतुर्वेदी 'अभिनव भारत' के प्रयास से हिन्दू विश्वविद्यालय के टीचर्स ट्रेनिंग कालेज में संतुक्रिया रंगमंच की स्थापना सन् १९३६ में हुई।" सीताराम चतुर्वेदी के अनुसार इस मंच की यह विशेषता थी कि अभिनय-क्षेत्र (ऐक्टिंग एरिया) के तीनों ओर की दीवारों और उसकी छत भी तिपल्ली प्लाईवुड की बनाई गई थी और उसमें चित्रांकित परदे की जगह नीले, गहरे हरे और बैंगनी रंग के परदों का प्रयोग किया गया था, जो मंच के बाईं ओर बनी मंचान पर बैठे



व्यक्ति द्वारा छत की ओर बनी चर्खी पर लपेट लिये जाते थे । इन परदों के साथ ही एक श्वेत परदे का भी उपयोग किया गया था, जिस पर छाया-दृश्य या चर्चित्र भी दिखलाये जा सकते थे । वस्तुवादी रंगसज्जा को दृष्टि में रख कर वृक्ष, भवन, सीढ़ी इत्यादि के दृश्यबन्धों का भी उपयोग किया जाता था ।<sup>117</sup> इस 'अभिनव रंगशाला' के रंगमंच पर सीताराम चतुर्वेदी के 'मंगलप्रभात', 'महाकवि कालिदास', 'शबरी' (१९४५ ई०), 'सेनापति पुष्पमित्र' (१९४६ ई०), 'अलका', 'अमृलमाल', 'उमिला', 'दत्तमुद्रा' आदि कई नाटक प्रदर्शित किये गये ।<sup>118</sup>

'सेनापति पुष्पमित्र' त्रिजकी नाटक है, जिसके प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय अंकों में क्रमशः पाँच, तीन तथा पाँच दृश्य हैं । नाटक का अन्त भरतवाक्य से होता है । इसमें सीताराम चतुर्वेदी (पुष्पमित्र), सुशीला शरणसिंह (पुष्पमित्र की कन्या सीता), केदारनाथ चतुर्वेदी (महाभाष्यकार पतञ्जलि), मुलर्जी (ज्योतिषी गोनर्दीय), सुमति भटनागर (बृहद्रथ की माँ राजमाता), अन्नपूर्णा वर्मा (बृहद्रथ की बहन देवनन्दा) ने प्रमुख भूमिकाएँ की थीं । नाटक की कथा सेनापति पुष्पमित्र द्वारा बृहद्रथ के वध तथा उसके सिंहासनासीन होने की ऐतिहासिक घटना पर आधारित है ।

यहाँ यह बताना अत्यासंगिक न होगा कि सीताराम चतुर्वेदी ने अपने नाटकों को लेकर रंगमंच के साथ कुछ नये प्रयोग बम्बई में भी किये । उनके 'महाकवि कालिदास' (१९४७ ई०) में रूपाकृत दृश्यबन्ध (फार्म कट सेटिंग), 'देवता' (१९४८ ई०) में बहुघरातलीय मंच (जिसे उन्होंने 'एकदृश्य-बहुपीठात्मक दृष्टिवद्य रंगमंच' नाम दिया है) और 'जय सोमनाथ' (१९५७ ई०) में वृत्तस्थ मंच (जिसे उन्होंने 'मध्यस्थ केन्द्रीय रंगमंच' कहा है) का उपयोग किया गया था । इसमें रंगशीर्ष पर सोमनाथ का त्रिपादवीय मंदिर बनाया गया था । 'जय सोमनाथ' के रंगमंच का मंच-भाग छका और प्रेक्षागार (स्टेडियम) खुला हुआ था ।<sup>119</sup> इसके अन्तर सन् १९५८ में बम्बई के एक्सेलसियर थियेटर में हरिजन नगरी कोष के सहायताार्थ 'मंगवान बुद्ध' नामक नृत्य-नाट्य निरंतर १५ दिन तक खेला गया ।<sup>120</sup> इसमें भारतीय विद्या भवन की ६० छात्र-छात्राओं ने भाग लिया था ।

इसके अतिरिक्त वाराणसी, बलिया, लखनऊ में भी सीताराम चतुर्वेदी ने रंगमंच के कुछ उल्लेखनीय प्रयोग किये । परिपद् ने वाराणसी के चित्रा टाकीज में शिवप्रसाद मिश्र 'चंद्र' का 'पूर्व कालिदास' नाटक सन् १९४४ में मंचस्थ किया । वाराणसी के वसंत कन्या महाविद्यालय में 'मीराबाई' तथा 'जय सोमनाथ' एक दृश्यबन्ध पर खेले गये । इनमें यत्र-तत्र त्रिपादवीच दृश्यपीठ की भी योजना की गई थी । यही पर चतुर्वेदी कृत 'मदन-बहन' नामक गीति-नृत्य-नाट्य भी मंचस्थ किया गया । बलिया में उनकी त्रिजकी 'विशवास' एक दृश्यबन्ध पर सन् १९४९, तथा 'पारस' सन् १९५८ में खेला गया था ।

इन प्रयोगों के अतिरिक्त परिपद् ने स्त्री-पात्रों के लिए स्त्रियों का प्रयोग कर हिन्दी नाट्याभिनय के क्षेत्र में एक स्तुहणीय परम्परा का श्रीगणेश किया । परिपद् के नाटकों में भाग लेने वाली युवतियों में कमलिनी मेहता, बिमला बैजा, इन्द्र मलकानी तथा पुष्पा मलकानी के नाम उल्लेखनीय हैं । सीताराम चतुर्वेदी न केवल भोजे हुए अभिनेता है, नाट्य-निर्देशक एवं कृतविध नाट्याचार्य भी है, जिन्हें अभिनय के माध्यम-शिल्प का भी प्रगाढ़ ज्ञान है ।

शिवराम नाट्य परिपद्-वाराणसी की शिवराम नाट्य परिपद् ने १४ दिसम्बर, १९४४ को खेतीराम त्रिपाठी 'श्रीमाली' तथा रसराज नामक सह-लेखन के 'हमारे देश' नामक नाटक को मंचस्थ किया । 'श्रीमाली' ने इस नाटक का निर्देशन किया था ।<sup>121</sup>

आधुनिक युग में अन्य नगरों की गति वाराणसी ने भी करबट ली और यहाँ कई नाट्य-संस्थाएँ स्थापित हुईं—अभिन्न कला मन्दिर (१९५० ई०), नटराज (१९५४ ई०) ललित मगोत-नाट्य संस्थान (१९५५ ई०), चारदा कला परिपद् (१९५६ ई०) तथा श्रीनाट्यम् (१९५७ ई०) ।

अभिनय कला मन्दिर—अभिनय कला मन्दिर की स्थापना नवीन नाट्य-प्रयोगों तथा नाटक एवं रंगमंच के सैद्धान्तिक अध्ययन को दृष्टि में रखकर सन् १९५० में कुँवर जी अग्रवाल ने की। मन्दिर ने उपेन्द्रनाथ 'अटक'—कृत 'लक्ष्मी का स्वागत', डॉ० रामकुमार वर्मा-कृत 'दृष्टीराज की आँखें' तथा 'औरंगजेब की आखिरी रात', कृष्ण-देवप्रसाद गोड़-कृत 'दो बहरे प्रोफेसर', डॉ० धर्मवीर भारती-कृत 'भोली बोल' (१९५८ ई०) आदि कई एकाकी नाटक प्रस्तुत किये।

नटराज—नटराज की स्थापना सन् १९५४ में 'केजवराय टंडन, कृष्णदेवप्रसाद गोड़ तथा सर्वदानन्द वर्मा के प्रयास से हुई।" यह संस्था जगदीशचन्द्र भापुर-कृत 'कोणार्क' तथा डॉ० रामकुमार वर्मा-कृत 'कौमुदी महोत्सव' खेल कर निष्प्राण हो गई।

ललित संगीत-नाट्य संस्थान—जैन नाटक मण्डली की गतिविधियों को पुनः नुवाच रीति से चलाने के लिए सन् १९५५ में ललित संगीत-नाट्य संस्थान के नाम से उसका पुनर्गठन किया गया। संस्थान ने प्रेमचंद के 'शतरंज के खिलाड़ी' तथा 'उषा' की 'उसकी माँ' के नाट्य-रूपान्तरों का मंचन किया। इसके अतिरिक्त इसने 'चबूते की दूकान', 'सोने का बरदान' तथा प्रसाद—'धुनस्वामिनी' के प्रयोग भी किये, जिसके अन्तर्गत यह संगीत की ओर अभिमुख हो गई।"

शारदा कला परिषद्—शारदा कला परिषद् वाराणसी की साहित्यिक एवं सांस्कृतिक संस्था है, जिसने सन् १९५८ से नाटकभिनय के क्षेत्र में पग रखा। तब से यह संस्था प्रत्येक वर्ष एक या दो नाटक खेलती आ रही है। इसके द्वारा प्रस्तुत नाटक हैं—रामबालक शास्त्री-कृत 'महामना' (२४ नवम्बर, १९५८), सीताराम चतुर्वेदी-कृत 'विदवात' (२२ नवम्बर, १९५९) गोविन्द सिंह-कृत 'युनहगार' (१७ अप्रैल, १९६०), बिनोद रस्तोगी-कृत 'नये हाथ' (२५ सितम्बर, १९६०), उदयशंकर भट्ट-कृत 'नया समाज' (- अप्रैल, १९६१), राजेन्द्रकुमार शर्मा-कृत 'रैल की सीढ़ार' (१७ फरवरी, १९६२), आचार्य आनंद-कृत 'हम भी इसान हैं' (१२ फरवरी, १९६२) तथा रेवतीशरण शर्मा-कृत 'अपनी घरती'। 'हम भी इसान हैं' के दो तथा 'अपनी घरती' के आठ प्रयोग हो चुके हैं। सन् १९६७ में १४, १५ तथा २६ जनवरी को रामकुमार 'भ्रमर'—कृत 'खून की आवाज' नाटक मंचन किया गया।" इसके अन्तर्गत वसंत कानेटकर-कृत 'ढाई आंतर प्रेम का' (१९६८ ई०), पु० ल० देशपांडे-कृत 'कस्तूरी मृग' (१९६९ ई०) तथा असोक पराडकर-कृत 'बह दुल्लभ बनेगी' (१९७० ई०) का मंचन किया गया।

श्रीनाट्यम्—श्रीनाट्यम् की स्थापना सन् १९५७ में हुई। संस्थापकों में प्रमुख थे—प्रभात कुमार घोष, चन्द्रबहादुर सिंह, कुँवर बहादुर सक्सेना, त्रिलोचन प्रसाद भार्गव, अवधबिहारीलाल, गोविन्द प्रसाद केजड़ीवाल आदि। श्रीनाट्यम् का वाराणसी में पहला नाटक अवधबिहारीलाल तथा प्रभातकुमार घोष के सह-लेखन का 'प्लासी' (१९५८ ई०) था, जिसका उद्घाटन २२ जनवरी, १९५८ को तत्कालीन सूचना निदेशक डॉ० भगवती-शरण सिंह ने किया था। जून, १९५८ में अवधबिहारीलाल-कृत एकाकी 'मुझे बेरा मनुष्य लौटा दो' और 'बहादुर-शाह का फेंसल' खेले गये। इसी वर्ष के अन्त में नागरी नाटक मण्डली की स्वर्ण जयन्ती के अवसर पर तथा सन् १९५९ में राज्य सरकार द्वारा लखनऊ में आयोजित नाट्य-समारोह में 'बे भी इसान है' प्रस्तुत किया गया। श्रीनाट्यम् के अवधबिहारीलाल को समारोह में राज्य के सर्वश्रेष्ठ अभिनय के लिए पुरस्कार प्राप्त हुआ। यह सत्य बंशीधायक के 'एराओ मानुष' का दयागिरि द्वारा किया गया हिन्दी-रूपान्तर है। यह पाँच बार खेला जा चुका है।

इसके अतिरिक्त 'परिचय' ( दयागिरि द्वारा एक बंगला नाटक का अनुवाद ), 'जय सोमनाथ' (क० मा० मुंशी के उपन्यास 'गुजरातनो नाथ' का अवधबिहारीलाल द्वारा नाट्य-रूपान्तर, १९५९ ई० डॉ० रामकुमार वर्मा का 'औरंगजेब की आखिरी रात' (एकाकी, १९५९ ई०) और कृष्णदेव प्रसाद गोड़ का 'दो बहरे प्रोफेसर' (हास्य

एकाकी, १९४९ ई०), 'बड़े घर की बेटी' ( प्रेमचन्द की इसी नाम की कहानी का अवयविहारोलाल-कृत नाट्य-रूपान्तर, एकाकी ), 'बफराधी', 'गोदान' ( प्रेमचन्द के उपन्यास का के० बी० चन्द्रा-कृत नाट्य-रूपान्तर, १९६० ई०), 'नीव के पत्थर' (१९६१ ई०), अरुण का 'अलग-अलग रास्ते' (१९६१ ई०), आदि नाटक मंचे जा चुके हैं ।

'जय सोमनाथ' की सीन और 'गोदान' की दस राजियाँ हो चुकी हैं । 'जय सोमनाथ' की रंग-सज्जा और वेश-सज्जा में ऐतिहासिकता का पूरा ध्यान रखा गया था । इसके विपरीत 'गोदान' में घाम्य वातावरण और वेश-भूषण, लोकधुनों पर रचित संगीत, रंग-सज्जा और पात्रों के स्वाभाविक अभिनय के कारण उसके उपस्थापन की सर्वत्र प्रशंसा की गई । इसका उद्घाटन रूसी दूतावास के तत्कालीन सांस्कृतिक दूत डॉ० स० प० होमशीस्त ने करते हुए कहा था—'भारत में ऐसा नाटक देखने का मेरा पहला अवसर है' ।<sup>११</sup>

श्रीनाट्यम् ने इस शती के सातवें दशक में भी कई नाटक मंचस्थ किये, जिनमें प्रमुख हैं : 'आकाशदीप' (१४ जनवरी, ६२, प्रसाद की कहानी का नाट्य-रूपान्तर), रमेश मेहता-कृत 'जमाना' (१९६२), कृष्णचंदर-कृत 'बरवाजा खोल दो' तथा कु० कुसुम गिरि-कृत 'फाँसी' (२४ मार्च, १९६३), 'रक्तदान' (१९६३), द्विजेंद्र- 'शाहजहाँ' (२२-२३ दिसम्बर, १९६३), 'पाँच साल बाद' (१९६४), कु० कुसुम गिरि-कृत 'भारायणी के राम' (१२-१३ दिसम्बर, ६४ तथा २६ दिसम्बर, १९६६), कणादि ऋषि भटनागर-कृत 'संघर्ष' (५-६ जून, १९६४), 'हमारा फर्ज' (१८-१९ दिसम्बर, १९६४), 'आराम हराम' (१९६६) आदि । यह उल्लेखनीय है कि 'जमाना' के इक्कीस तथा 'रक्तदान' के तेईस प्रयोग हो चुके हैं । २ जनवरी, ६४ को श्रीनाट्यम् ने अनामिका (कलकत्ता) के नाट्य समारोह में प्रेमचन्द 'गोदान' मंचस्थ कर प्रशंसा प्राप्त की ।

सन् १९६९ में श्रीनाट्यम् ने २६ फरवरी से ३ मार्च तक छः-दिवसीय नाट्य समारोह का आयोजन मुरारीलाल मेहता स्मारक प्रेक्षागृह में किया, जिसका उद्घाटन सीताराम चतुर्वेदी ने किया । इस अवसर पर श्रीनाट्यम् द्वारा प्रेमचन्द—'गोदान' (के० बी० चन्द्रा का नाट्य-रूपान्तर), कलाकार, कलकत्ता द्वारा 'कलाएँ जाग उठी' (रूपक), तथा कृष्णप्रसाद धीवास्तव-कृत 'काबोरी हमारा' एवं 'बेदब' बनारसी-कृत 'अग्निनेता' (एकाकी), अदाकार, कलकत्ता द्वारा आर० जी० आनन्द-कृत 'भूवाल' तथा 'रजनीगंधा' (घनंजय बैरागी के बंगला नाटक का डॉ० प्रतिभा अग्रवाल कृत हिन्दी अनुबाद), तथा प्रगति द्वारा देवतीशरण शर्मा-कृत 'अपनी घरती' नाटक मंचस्थ किये गये ।

'गोदान' के होरी और घनिया के रूप में रामउन्नागर शर्मा तथा श्रीमती लता मिश्र के अभिनय सजीव रहे । 'काबोरी हमारा' का मंचन एवं रंग-सज्जा अच्छी थी, किन्तु सामाजिकों के खोद-गुल के कारण पूरा नहीं खेला जा सका । 'द्विअकी भूवाल' में कृष्णकुमार तथा श्रीमती बीणा दीक्षित की भूमिकाएँ काफी प्रभावी रही । 'रजनीगंधा' भी द्विअकी है, जिसमें श्रीमती सुपमा सहगल ने नायिका आशा चौधरी की भूमिका का निर्वाह उत्तम ढंग से किया । 'अपनी घरती' के संवाद मर्मस्पर्शी थे और अभिनय भी उत्तम रहा ।

११ अक्टूबर, १९६८ को कला भवन, कलकत्ता द्वारा आयोजित नाट्य-प्रतियोगिता में शिवमूरत सिंह-कृत 'अँघरी रोयनी' रवीन्द्र सदन के विद्याल मंच पर प्रदर्शित कर श्रीनाट्यम् ने तृतीय स्थान तथा ₹०१) ४० का पुरस्कार प्राप्त किया ।

२७-२८ दिसम्बर, ६९ को प्रेमचन्द—'निर्मला' (शिवमूरत सिंह-कृत नाट्य-रूपान्तर) प्रभात कुमार घोष के निर्देशन में खेला गया, जिसमें दहेज और अनुमेल विवाह की समस्या को उजागर किया गया है । कु० कुमुद ने निर्मला की तथा राय उन्नागर शर्मा और अनिल कुमार मुखर्जी ने क्रमशः मुं० तोताराम तथा उदयभानुलाल की भूमिकाएँ कीं ।

श्री नाट्यम् के १३वें वार्षिकोत्सव पर ४ मार्च से ८ मार्च, १९७० तक द्वितीय पंच-दिवसीय नाट्य-समा-रोह का आयोजन किया गया। इसमें श्रीनाट्यम् ने 'निर्मला' (४ मार्च), प्रगति ने बादल सरकार-कृत 'बाकी इतिहास' (५ मार्च, प्रतिभा अन्नवाल-कृत हिन्दी-रूपान्तर), त्रिवेणी नाट्य मंच, इलाहाबाद ने भोलानाथ गहमरी-कृत 'लम्बे हाथ' (७ मार्च) तथा अनामिका, कलकत्ता ने बादल सरकार-कृत 'एवम् इन्द्रजित्' (८ मार्च, प्रतिभा अन्नवाल-कृत हिन्दी-रूपान्तर) मंचस्थ किया।

'बाकी इतिहास' में नायक शरद की भूमिका अवतारकृष्ण बुदकी ने तथा पत्नी वासन्ती की भूमिका प्रतिभा अनाज ने की। निर्देशक एस० राजदीप ने सीतानाथ का पाठ (पाठ) किया। 'बाकी इतिहास' आत्महत्या, सामूहिक अपराध-भावना तथा असंगत दर्शन की एक मनोवैज्ञानिक कथा है, जिसके नायक शरद को जब यह पता चलता है कि नौकरी में उनकी पदोन्नति होने वाली है, तो आत्महत्या का विचार त्याग कर अनन्त जीवन और भविष्य के प्रति आशावान एवं आस्थावान हो उठता है।

'लम्बे हाथ' एक समस्यामूलक सामाजिक नाटक है, जिसमें देश के वर्तमान राजनैतिक एवं सामाजिक विरोधाभास के बीच आगे बढ़ने की प्रेरणा दी गई है।

'एवम् इन्द्रजित्' बादल सरकार की एक विचारोत्तेजक कृति है, जिसका नायक इन्द्रजित् थक कर जीवन के सत्य को स्वीकारता है और उसकी पत्नी मानसी भी 'जैसे भी हो, पथ सामने है और उस पर बढ़ना है' कथानक चटर्जी का इन्द्रजित तथा अन्नपूर्णा घोष की मानसी, दोनों अपनी भूमिकाओं का ईमानदारी से निर्वहण करते हैं।

६ मार्च को श्रीनाट्यम् के बाल-कलाकारों ने 'अनोखी सूस' (एकांकी) तथा ललित कला संगम, शिवपुर ने 'लव-कुश' (एकांकी) प्रस्तुत किया।

गत १३ वर्षों की अत्यायु में श्रीनाट्यम् लगभग ४३ नाटक एवं नाट्य-रूपान्तर प्रस्तुत कर चुका है, जो अपने आप में एक उपलब्धि है।

श्रीनाट्यम् को भारत सरकार के सांस्कृतिक मंत्रालय से ७५००) रु० का अनुदान प्राप्त हो चुका है।

लोक कला केन्द्र-लोक कला केन्द्र ने दिसम्बर, १९६९ में जगदीश चन्द्र मायुर-कृत 'कोणाक' अध्यापक-कलाकारों के सहयोग में प्रस्तुत किया।

नव सस्कृति संगम-नव सस्कृति संगम बाराणसी की अपेक्षाकृत एक नई संस्था है, जिसने गत दशक में कुछ सुन्दर नाट्य-प्रदर्शन किये। ३० अक्टूबर, १९६७ को संगम ने डॉ० शम्भुदास सिंह-कृत 'दीवार की वापसी' संस्कृत विश्वविद्यालय के रंगमंच पर अभिनीत किया। २५ फरवरी, १९६८ को नगर में बाल रंगमंच की प्रतिष्ठा के लिये सेंट्रल हिन्दू स्कूल के हाल में एक गोष्ठी का आयोजन किया गया और सायंकाल बच्चों के अनेक रोचक कार्यक्रमों के साथ काव्य-नाटक 'छोटा-सा घर' मंचस्थ किया गया।

विचार-विमर्श के अनन्तर गोष्ठी इस बात पर एकमत रही है कि प्रत्येक विद्यालय में रंग-कार्यों के संचालन के लिए एक रंग-विशेषज्ञ की नियुक्ति की जानी चाहिए तथा साथ ही, उपयुक्त एवं प्रशिक्षित निर्देशकों की सेवाएँ भी उपलब्ध की जानी चाहिए। प्रत्येक मुहल्ले में बच्चों के नाट्य-दल बनाये जाने चाहिए।<sup>119</sup>

'छोटा-सा घर' सैम्पुल गालाक की कृति का हिन्दी काव्य-रूपान्तर है, जिसका निर्देशन सुतपा चटर्जी ने किया। नाटक में एक बालक यह प्रस्ताव करता है कि आबो, इस नाटक को सेलें और सादे मंच पर उपस्थित सभी बालक-बालिकाएँ तन्त्र, मेज, कुर्सी, घोड़ी, गमलों आदि की सहायता से रंग-सज्जा तैयार कर नाटक प्रारम्भ कर देती हैं। नाटक पशु-पक्षियों की लोक-कथा पर आधारित है।

हिन्दी में बाल रंगमंच की प्रतिष्ठा की दिशा में संगम का यह एक शुभ प्रयास है।

प्रगति-प्रगति भी वाराणसी की एक नयी संस्था है, जिसकी स्थापना विजय कुमार अग्रवाल ने साहित्य, संगीत तथा नाट्य-कला के चतुर्दिक् विकास के उद्देश्य से १४ जनवरी, १९६८ को की थी। प्रगति द्वारा अब तक अन्तिम नाट्य है-प्रेम कथ्य 'सोज'-कृत 'गहरी की वस्ती', विजय कुमार अग्रवाल-कृत 'दीप जलता ही रहा', रेवतीसरन शर्मा-कृत 'अपनी धरती', अज्ञेय-कृत 'बाबू' तथा बादल-सरकार-कृत 'वाकी इतिहास' (५ मार्च, १९७०, श्रौमती प्रतिभा अग्रवाल-कृत हिन्दी-रूपान्तर)। अन्तिम नाटक धीनाट्यम् द्वारा आयोजित नाट्य-समारोह के अवसर पर प्रस्तुत किया गया था। निर्देशन एस० राजदीप ने किया।

ललित कला सभ्य-नवम्बर, १९६९ में शिवपुर (वाराणसी) में ललित कला सभ्य की स्थापना संगीत, नृत्य तथा नाटक के विकास के लिए हुई। सभ्य 'अनहोनी' 'कंदी की कराह' तथा 'लव-कुश' (१९७० ई०) मंचन कर चुका है। 'लवकुश' निर्देशक महेन्द्र पति त्रिपाठी (राग), जवाला प्रसाद केसरी (लक्ष्मण), गिरीश कुमार (वाल्मीकि), सर्वभूषण झा (लव), पुरषोत्तम कुमार जालान (कुश), मधु (सीता) आदि ने प्रमुख भूमिकाएँ कीं।

अन्य नाट्य-संस्थाएँ-वाराणसी में अनुपमा, नाला परिपद् आदि अपेक्षाकृत नवी संस्थाएँ भी इस दिशा में अच्छा कार्य कर रही हैं। अनुपमा ने सन् १९७१ में मोहन राकेश-कृत 'आधू अधूरे' का आरम्भ किया। नाट्य परिपद् 'माटीर दाम' (१९७२ ई०) का सफल प्रदर्शन कर चुकी है।

हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी समारोह-वाराणसी का यह भी वर्षों का रंग-इतिहास हिन्दी रंगमंच के इतिहास का एक स्वर्णिम पृष्ठ रहा है। ३ अप्रैल, १८६८ को यहाँ के थियेटर रॉयल ('अमेम्बली हम्स') में 'जानकीमंगल' खेला गया था, जिसकी पुष्प स्मृति में काशी नगरी प्रचारिणी सभा ने हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी समारोह का चार-दिवसीय आयोजन ३ अप्रैल, १९६८ से किया। इस दिन सायंकाल ६ बजे वाराणसी के साहित्यकारों तथा कलाकारों ने कबीर चौरा के राधास्वामी बाग में मात्स्यार्पण और दीपदान किया। कहते हैं कि यहीं पर कथित 'बनारस थियेटर' था, जहाँ 'जानकीमंगल' का अभिनय हुआ था, परन्तु ये दोनों तथ्य भ्रामक सिद्ध हो चुके हैं। कुँआर जी अग्रवाल की नई खोज के अनुसार 'जानकीमंगल' का अभिनय नगर के पश्चिम में तीन-चार मील दूर स्थित सैनिक-शेन में बने 'अमेम्बली हम्स एण्ड थियेटर' में हुआ था, जिसे अब 'पुराना नाच-घर' कहते हैं। इन थियेटर का भवन विजयनगर के महाराजा ने १९ वीं सदी के प्रारम्भ में सैनिकों के मनोरंजनार्थ बनवा कर उन्हें मेट कर दिया था।<sup>12</sup> इस महत्वपूर्ण खोज से सभी अनुमानों और कथित जनश्रुतियों के आधार पर लगाई गई अटकलबाजियों का अन्त हो जाना चाहिए, तथापि स्वयं 'जानकीमंगल' के अन्तर्संस्थ से यह दात प्रमाणित नहीं होती।

४ और पाँच अप्रैल की क्रमशः भारतेन्दु तथा प्रसाद के निवास-स्थानों पर प्रत्येक की कृतियों, पाण्डुलिपियों तथा अन्य प्राण्य वस्तुओं की प्रदर्शिनियों की गई।

५ अप्रैल को सभा के प्राण्य में नाट्य परिपद् द्वारा 'जानदेव-विका की एक शाम' तथा ६ अप्रैल को भारतेन्दु-सत्य हरिश्चन्द्र (संक्षिप्त रूप में) प्रस्तुत किया गया। ६ अप्रैल के समापन समारोह की अध्यक्षता पृथ्वीराज कपूर ने की और उसका उद्घाटन भारत के गृह मंत्री यशवन्तराव चव्हाण ने की। इस अवसर पर सभा ने 'नगरी पत्रिका' का 'हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी विशेषांक' (मार्च-अप्रैल, १९६८) प्रकाशित किया।

हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी देश भर में धूमधाम से मनाई गई।

प्रयाग—प्रसाद युग की भाँति आधुनिक युग के पूर्वार्द्ध में भी प्रयाग की नाट्य-विषयक गतिविधियाँ विशेष रूप से मुखर होकर सामने नहीं आयीं। सन् १९४५ में भारतीय जन-नाट्य संघ की शाखा खुलने पर और बाद में

सन् १९४८ और उसके बाद पृथ्वी थियेटर्स के उत्तरी भारत के दौरे के मध्य यहाँ आने पर इस क्षेत्र में कुछ सक्रियता आई। प्रयाग के नाटकाकार लक्ष्मीनारायण मिश्र यद्यपि प्रसाद युग के अन्त में इन्धन की नई नाट्य-पद्धति पर नवीन विधियों को लेकर नाटक लिखने लगे थे, जो आधुनिक रंगमंच पर सरलता से खेले भी जा सकते थे, किन्तु उनके नाटक प्रयोगक्षम न बनकर पाठ्य ग्रंथ बनकर रह गये। उनकी पत्र-पत्रिकाओं और पुस्तकों में चर्चा खूब हुई—इसलिए कि उनके बौद्धिक समाधान भारतीय जनमानस की प्रकृति के अनुकूल न थे। मिश्र के 'सिन्दूर की होली' के अमिनीत होने के अतिरिक्त उनके अन्य नाटकों के रंगमंच की चर्चा कहीं सुनने में नहीं आई।

सन् १९५० के उपरान्त प्रयाग में नाटक होने प्रारम्भ हो गए और उनकी प्रेक्षक वर्ग भी ऐसा मिला, जो प्रबुद्ध और जागरूक था। जो सत्यापन यहाँ बनीं, वे भी ऐसी थीं, जो नये प्रयोगों में, नाटक के उच्चस्तरीय उपस्थापन में विश्वास करती थीं, किन्तु उपस्थापन की संख्या की दृष्टि से उनका कोई विशेष महत्त्व नहीं है। आज की जीवित अधिकांश नाट्य-संस्थाएँ बीसवीं शताब्दी के छठे दशक या बाद की उपज हैं, जिनमें उल्लेखनीय हैं : नीटा (१९५१ ई०), इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसिएशन (१९५१ ई०), रंगबाणी (१९५१ ई०), रंगमाला (१९५६ ई०) श्री आर्ट्स सेंटर, नाट्य केन्द्र (१९५८ ई०), सेतुमंच, ड्रामेटिक आर्ट्स क्लब (१९५९ ई०), प्रयाग रंगमंच (१९६१ ई०), त्रिवेणी नाट्य संघ (१९६३ ई०) प्रयाग नाट्य संघ (१९६४ ई०) आदि।

नीटा—सन् १९५१ में स्थापित नीटा (नार्थ इंडियन थियेट्रिकल एसोसिएशन) ने सर्वप्रथम जेम्स जेम्स 'अक्ष'—कृत 'पर्दा पठाओ पर्दा मिराओ' तथा 'मस्केबाजो का स्वर्ग' एकांकी प्रस्तुत किए। १४ दिसम्बर, १९५३ को नीटा ने 'अक्ष'—कृत 'अलग-अलग रास्ते' पैलेस थियेटर (छविगृह) के मंच पर आरंभित किया।

२६ सितम्बर, १९५४ को रवीन्द्रनाथ ठाकुर—कृत प्रहसन 'चिर कुमार सभा' का हिन्दी रूपान्तर भी पैलेस थियेटर में मंचस्थ किया गया, जिसका निर्देशन कवि भारत भूषण अप्पलाल ने किया। इसमें आशा पाल, ऐशी सेठ आदि ६ स्त्री कलाकारों ने स्त्री भूमिकाएँ कीं। इसके पूर्व क्लबरेल सेंटर, इलाहाबाद के साथ मिलकर नीटा ने ३-४ सितम्बर, १९५४ को 'अनारकली' प्रस्तुत किया।

इस सत्या ने भगवतीचरण वर्मा के दो एकांकी—'दो कलाकार' तथा 'सबसे बड़ा आदमी' भी मंचावतरित किए।

इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसिएशन—इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसिएशन ने अपनी स्थापना (१९५५ ई०) से आलोच्य अवधि के अन्त तक कई नाटक खेले, जिनमें प्रमुख हैं—जयदीशचन्द्र माधुर—कृत 'कोणार्क', के० बी० चन्द्रा—कृत 'सरहब', दयाप्रकाश सिन्हा—कृत 'मंवर', सोकोबलीज—सेमिंगनी' (१९६४ ई०) आदि।

१९६८-६९ ई० के वित्तीय वर्ष की अन्तिम तिमाही में एसोसिएशन ने दो नाटक प्रस्तुत किए—'पहुँचाना चेहरा' (माइकल फल्टनहटन—कृत 'राउण्ड एबाउट' का केशवचन्द्र वर्मा—कृत हिन्दी रूपान्तर) तथा बाल्मिकि मेहरोत्रा—कृत 'एक और दिन'। 'पहुँचाना चेहरा' में पति, पत्नी और प्रेयसी का त्रिकोण तथा प्रेयसी के प्रति पति की आसक्ति के कलत्वरूप पत्नी की प्रतिक्रिया का निरूपण हुआ है। निर्देशन में लेखक के मन्त्रव्य के विरुद्ध व्याख्या, दृश्य-बहुलता और रंगीकरणों के प्राचुर्य के कारण नाटक का उपस्थापन सकल न हो सका। इस त्रिकोणी नाटक का निर्देशन डॉ० सुधीरचन्द्र ने किया। 'एक और दिन' में परिवार के परम्परागत संस्कारों तथा नवीन मूल्यांकन में संघर्ष तथा तथण पीढ़ी की कूँठा और विद्रोह का चित्रण हुआ है। दृश्यबन्ध, रंगदीपन, ध्वनि-संकेत आदि की उपयुक्तता के कारण नाटक की प्रस्तुति प्रभावपूर्ण रही। निर्देशन हीरा चट्टा ने किया। इसमें 'कमल सकलानी' (लडकी), अबुल सकलानी (लडका) हीरा चट्टा (माँ) तथा विजय शीवास्त्व (पिता) के अभिनय सजीव थे।

इन नाटकों के अनन्तर एक विचार-गोष्ठी हुई, जिनमें इन नाटकों के कथ्य, उपस्थापन, अभिनय, दृश्य-सज्जा, पार्श्व संगीत आदि विविध पक्षों पर विचार किया गया।

सन् १९६९ मे ज्ञानदेव-‘शुतरमूर्ग’ मन्थ्य हुआ, जिसे वेस्ट की नाट्य पद्धति पर सरनबली श्रीवास्तव के निर्देशन मे प्रस्तुत किया गया। सुधीन्द्रचन्द्र (राजा), उषा सन्न (रानी), प्रभात मण्डल (महामंत्री), मामलीराम (सरनबली श्रीवास्तव) आदि ने प्रमुख भूमिकाएँ की। सन् १९७० मे बादल सरकार-कृत ‘बाकी इतिहास’ तथा मोलियर-‘विच्छू’ प्रस्तुत किये गए।

रगबाणी—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के १०६वें जन्म-दिन (२३ सितम्बर, १९५५) पर महादेवी वर्मा द्वारा स्थापित रगबाणी ने अमृतलाल मागर-कृत ‘युगावतार’ का मंचन किया, जिसमे विजय घोष ने भारतेन्दु की सफल भूमिका की। बड़े-बड़े साहित्यकारों और रंगकर्मीयों के सहयोग से बनी यह संस्था अधिक काल तक सक्रिय न रह सकी।

रगशाला—श्रीमती बिमला रैना द्वारा स्थापित रगशाला (१९५६ ई०) ने ‘न्याय’ (१९५६ ई०), बिमला रैना-कृत ‘तीन युग’, विष्णु प्रभाकर-कृत ‘सवेरा’, ‘लड्डहर’, ‘रोटी और कमल का फूल’, आदि कई नाटक आरम्भित किये। सन् १९५७ मे प्रथम स्वातन्त्र्य-युद्ध की शताब्दी के अवसर पर ‘बहादुर साह’ ‘जफर’ नाटक मन्थ्य किया गया।

थी आर्ट्स सेंटर—थी आर्ट्स सेंटर के नाट्य-क्षेत्र में एसोसिएशन के विचारोत्तेजक नाटकों की अपेक्षा टुल्के-फूलके मंचोपयोगी नाटक खेलकर अधिक सफलता प्राप्त की है। सेंटर द्वारा प्रस्तुत नाटकों में उल्लेखनीय हैं—चन्द्रा-‘सरहद’, रमेश मेहता-कृत ‘ढोब’ और ‘जमाना’, प्रसाद की कहानी ‘आकाशदीप’ का नाट्य-रूपान्तर, ‘लोहा-सिंह’ (भोजपुरी बोली का हास्य-नाटक) <sup>१०</sup> मोलियर-‘विच्छू’ (स्कापियन का जूड़ू रूपान्तर), नरेश मेहता-कृत ‘सरोवर के फूल’ (१९६५ ई०) तथा नृत्य-नाट्य ‘अगुलिमाल’ (१९६५ ई०)।

कुछ काल बाद थी आर्ट्स सेंटर ने अपने हिन्दी नामक ‘रगशिल्पी’ के ध्वज के अन्तर्गत नाटक प्रदर्शित करने प्रारम्भ कर दिए। १० मार्च, १९९८ को उसने दो एकांकी नाटक प्रयाग महिला विश्वपीठ के रंगमंचन मे प्रस्तुत किये—धर्मवीर भारती-कृत ‘सृष्टि का आखिरी आदमी’ तथा लक्ष्मीकान्त वर्मा-कृत ‘तीसरा आदमी’। ‘सृष्टि का आखिरी आदमी’ काव्य-एकांकी है, जिसे अवधेशचन्द्र के निर्देशन मे बहुचर्चनीय मंच पर प्रस्तुत किया गया। निमाई बोस का शासक तथा योगिन्द्र वर्मा की वैज्ञानिक जीवन्त पात्र थे। पारव-संगीत तथा ध्वनि-संकेत कानपुर के असित ईनियल्स ने दिये। ‘तीसरा आदमी’ भी अवधेशचन्द्र के निर्देशन मे काफी सफल रहा।

रगशिल्पी—सन् १९६९ मे रगशिल्पी ने दो नये नाटक अभिमर्शित किये—दुष्यन्त कुमार का गीति-नाटक ‘एक कठ बिपपामी’ तथा विनोद रस्तोगी-कृत ‘दैनिक जनतन्त्र’।

नाट्य केन्द्र—जनवरी, १९५८ मे नाटककार डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, डॉ० सत्यव्रत सिन्हा, श्रीमती सादिका सन आदि के प्रयास से नाट्यकेन्द्र की स्थापना हुई, जिसके अध्यक्ष थे स्व० पुरुषोत्तमदास टण्डन और कोषाध्यक्ष थे कविवर सुमित्रानन्दन पन्त। अगस्त, १९५८ मे इस केन्द्र ने नाट्य-प्रशिक्षण का कार्य आरम्भ किया।

केन्द्र ने लक्ष्मीनारायण लाल के कई नाटक मन्थ्य किए—‘सुन्दर रात’ (४ नवम्बर, १९५४), ‘रातरात्री’ (२१ फरवरी, १९६१, आदि। ये नाटक पैलेस थियेटर के रंगमंच पर प्रस्तुत किये गये। नाटकों का निर्देशन स्वयं डॉ० लाल ने किया। सच को जनवरी, १९६१ से संगीत नाटक अकादमी से मान्यता प्राप्त हो गई।

सेतुमंच—सेतु मंच ने प्रयाग के हिन्दी रंगमंच पर प्रयोगशील साहित्यिक कहे जाने वाले नाटक खेलकर विशेष रूपाति अर्जित की है। प्रसाद-‘चन्द्रगुप्त’ और भारती-‘अन्धा युग’ तथा ‘नदी प्यासी थी’ (एकांकी) उसके विशिष्ट नाट्य-प्रयोग हैं। <sup>११</sup> सेतुमंच द्वारा प्रस्तुत अन्य नाटक हैं—लक्ष्मीकान्त वर्मा-कृत ‘सीमा के बादल’ (काव्य-नाटक) जो भारत पर चीनी आक्रमण से सम्बन्धित है।

ड्रामेटिक आर्ट क्लब—ड्रामेटिक आर्ट क्लब (सस्था० १९५९ ई०) ने भी अपने कुछ वर्षों के भीतर कई

नाटक प्रस्तुत किये, जिनमें अँग्रेजी के उपन्यास—'बिटनेस फार प्रासिवयुशन' का हिन्दी नाट्य-रूपांतर 'उसे मालूम था' तथा विमला रैना के नाटक 'सवेरा', 'रोटी और 'कमल का फूल' तथा 'तीन युग' (१९६४ ई०) उल्लेखनीय हैं।<sup>१२</sup>

**प्रयाग रंगमंच**—रंगकर्म के योग्य व्यक्तियों के निर्माण तथा 'नाटक और रंगमंच' की अन्वेषण और अन्वेषण के उद्देश्य को लेकर ३० जुलाई, १९६१ को प्रयाग रंगमंच की स्थापना हुई। इस उद्देश्य की सिद्धि के लिए एक ओर गोष्ठियों, व्याख्यान-मालाओं, नाट्य-कला के अध्ययन एवं अभ्यास और दूसरी ओर विभिन्न शैलियों के नाटकों के उपस्थापन का आयोजन किया गया। हिन्दी-रंगमंच आंदोलन की सही मानों में क्रियाशील बनाने के लिये इस सस्था ने सन् १९६४ में नगर की अन्य दो नाट्य-संस्थाओं के सहयोग से प्रयाग नाट्य संघ की स्थापना की और उसके तत्त्वावधान में होने वाले विविध कार्यक्रमों में सक्रिय रूप से भाग लिया।<sup>१३</sup>

रंग-आंदोलन की सबसे बड़ी दुर्बलता है—सामाजिकों का अभाव, अतः इस अभाव को दूर करने के लिए प्रयाग रंगमंच ने सामाजिक सदस्यता का आन्दोलन (डाइव) प्रारम्भ किया। प्रयाग में सर्वाधिक सामाजिक-सदस्य प्राप्त करने में यह सस्था सफल रही है।

प्रयाग रंगमंच ने हिन्दी के अनेक मौलिक नाटक तथा नाट्य-रूपांतर प्रस्तुत किये हैं, यथा—रवीन्द्र 'गोरा' (७-८ अक्टूबर तथा २४-२५ नवम्बर, १९६१, जीवन लाल गुप्त-कृत नाट्य रूपांतर), 'कस्तूरी मृग' (१७ फरवरी तथा १९ दिसम्बर, १९७२, पु० ल० देशपांडे-कृत 'पुने बाहे तुझे पानी' का हिन्दी-रूपांतर), उपेन्द्रनाथ 'अरक'-कृत 'कंद' (४ अक्टूबर, ६२), 'प्रेम तेरा रंग कैसा' (५ अक्टूबर, ६३ तथा १५ अक्टूबर, ६५, बसंत कानेटकर-कृत 'प्रेमा तुसा रंग कसा' का नामा पराजये-कृत (हिन्दी-रूपांतर), तथा राकेश मोहन-कृत 'छहरो के राजहंस' (१५ दिसम्बर, १९६३)। अप्रैल, १९६३ को तीन एकांकी—डॉ० विपिन अग्रवाल-कृत 'तीन अपाहिण' (एकांकी) जीवन लाल गुप्त-कृत 'मच के पीछे' तथा कृष्णचन्द्र-कृत 'सराय के बाहर' मंचस्थ किये गये।

२२ सितम्बर, १९६४ को 'काँच के झिल्ले' (डेनेसी विलियम-कृत नाटक 'वि ग्लास मिनेजरी' का ललित सहलग-कृत (हिन्दी रूपांतर) डॉ० सत्यनंद सिन्हा के निर्देशन में मंचस्थ किया गया। रंग-दीपन का यत्न-तन्त्र अनावश्यक तथा सद्यो ध्वनि-प्रसारण लटकने वाला रहा। लज्जालु किन्तु हीन-वर्ण्य से पीड़ित नायिका लोरा की भूमिका में सुनीति ओबेराय का अभिनय सजीव और सुन्दर था। लोरा के भाई टॉम तथा माँ एमंडा के रूप में कमरा जीवनलाल गुप्त तथा हीरा चड्ढा की भूमिकाएँ उत्तम रही। २३ दिसम्बर ६४ को इस नाटक का पुनः प्रदर्शन किया गया।

२५ अक्टूबर, १९६४ को प्रयाग रंगमंच ने पुनः तीन हास्य-एकांकी प्रस्तुत किए—अरक-कृत 'कसबे के क्रिकेट क्लब का उद्घाटन', केशवचन्द्र बर्मा-कृत 'तबले के सिर' तथा डॉ० विपिन अग्रवाल-कृत 'ऊँची-नीची टोंग का जाँचिया'। प्रथम एकांकी में अभिनयन द्वारा कुछ कार्य-व्यापारों का प्रदर्शन किया गया था। नायक के रूप में जीवनलाल गुप्त का अभिनय उत्तम रहा। 'तबले के सिर' का नायक साहब न होकर वह चपरासी है, जो कार्य-लय के कार्य-व्यापारों पर सहज रूप में टीका-टिप्पणी करता चलता है। चपरासी की भूमिका का रामचन्द्र गुप्त ने अच्छा निर्वाह किया। 'ऊँची-नीची टोंग का जाँचिया' एक प्रकार का प्रतीकात्मक असंगत एकांकी है, किन्तु वे न तो पूरे बतर सके और न वे स्पष्ट ही थे।<sup>१४</sup>

सन् १९६५ में चार एकांकी या लघु नाटक प्रस्तुत किये गये—विजय सेंदुलकर-कृत 'चार दिन' (२५ अप्रैल, बसंतदेन-कृत हिन्दी रूपांतर) तथा २६ दिसम्बर को भारतेन्दु-कृत 'अंधेर नगरी', भुवनेश्वर-कृत 'तबले के कीड़े' तथा डॉ० विपिन बिहारी अग्रवाल-कृत 'एक स्थिति'। 'चार दिन' छटनी में तिकाळी गई एक युवती की करण कहानी है, जो बाद में अर्द्धविलिप्त सी हो जाती है। सुनीति ओबेराय ने इस युवती की सफल भूमिका की।



‘अन्धेर नगरी’ को आधुनिक अभिनय-मदति पर मंचस्थ किया गया, जिसमें सभी पात्रों को आधुनिक परिधान दिये गये थे और प्रतीकात्मक रंगसज्जा का उपयोग किया गया था । मुखौटों के उपयोग द्वारा एक कलाकार ने कई-कई भूमिकाएँ की-बनिया, मिश्री और गड़रिया की । जीवन लाल गुप्त तथा शान्तिस्वरूप प्रधान ने क्रमशः चौपट राजा और उसके दायित्वहीन मंत्री की सार्वक भूमिकाएँ प्रस्तुत की ।

‘ताबे के कोड़े’ मुख्यतः ध्वनि-एकाकी है, जिसमें मंचस्थ एक ‘एनाउंसर’ (सुनीति ओबेराय) को छोड़ संप्रदाय सभी पात्र नेपथ्य से ही सबाद-रूपन करते हैं, किन्तु निर्देशक ने सकेत-योजना और सटीक, रंगदीपन द्वारा अन्य प्रतीक-पात्रों को भी मंच पर ला उतारा, जिनमें थका अधिकारी (मनहरपुरी), रिवशे बाला (शांतिस्वरूप प्रधान), पति (जीवनलाल गुप्त) आदि प्रमुख हैं ।

‘एक स्थिति’ के शिक्षित साधो के अतिरिक्त सभी पात्र कुण्डलप्रस्त चपरासी हैं, जो अपनी माँगें प्रस्तुत करते हैं ।

फरवरी, १९६६ में प्रयाग रंगमंच ने प्रयाग में प्रथम बार एक अखिल भारतीय नाट्य समारोह का आयोजन किया, जिसमें राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, दिल्ली ने ‘मोलियर-‘कजूस’ तथा आश रयाचार्य-कृत ‘सुनो जनमेजय’, प्रयाग रंगमंच ने कुँवरनारायण-कृत ‘खाली जगह’ (२८ फरवरी) तथा बहुरूपी, कलकत्ता ने ‘राजा ईन्डियस’ (१ मार्च, ६६) प्रस्तुत किया ।

पार्यायवाची वृत्त्यवध पर प्रस्तुत ‘कजूस’ का निर्वेशन इशाहीम अल्काजी ने किया । जोम शिवपुरी का ‘कजूस’ यथार्थ के बहुत निकट था । सुधा शर्मा की फरजीना की भूमिका उत्तम रही । मोहन महर्षि के निर्देशन में ‘सुनो जनमेजय’ अपनी वैचारिक दृष्टभूमि के कारण पूर्णतः संप्रेषित न हो सका । इसमें जोम शिवपुरी (सूत्रधार), रामगोपाल बजाज (नेता), हरजीत (अनुमयी राम), सुरिन्दर सिद्धू (मामूली राम) ने प्रमुख भूमिकाएँ की । ‘खाली जगह’ एक सामान्य नाट्य-कृति है, जिसमें दायित्व के बन्धन में बंधे आतिकारी को अत्यन्त दुर्बल बताकर एक उदात्तास्पद स्थिति में डाल दिया गया । कथ्य तथा गंधर्वशिल्प की कमजोरी आदि के कारण सफल न हो सका । ‘राजा ईन्डियस’ (बैंगला) के अभिनय में, विशेष कर शम्भु मिश्र और सुख मिश्र की ओड़ी ने सबको सन्न मुग्ध कर लिया । ‘यह समारोह की श्रेष्ठ नाट्य-प्रस्तुति’ थी ।

इस समारोह के अवसर पर २७-२८ फरवरी तथा १ मार्च को तीन विचार-गोष्ठियों का आयोजन किया गया । प्रथम दो गोष्ठियों में क्रमशः ‘नाटक में परम्परा और प्रयोग’ तथा रंगमंच में ‘परम्परा और प्रयोग’ विषयों पर विचार-विमर्श हुआ, जबकि तीसरी गोष्ठी ‘आज का सामाजिक परिवेश और नाटक की सम्भावनाएँ-नाटक कैसा, क्यों और किसके लिए ?’ विषय पर हुई । प्रत्येक दिन विषय-प्रवर्तन क्रमशः डॉ० सुरेश अवस्थी, नैमिचन्द्र जैन तथा डॉ० विपिन कुमार अग्रवाल ने किया । इन गोष्ठियों में दिल्ली के डॉ० सुरेश अवस्थी, इब्राहिम अल्काजी, नैमिचन्द्र जैन तथा डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, कलकत्ते के शम्भु मिश्र तथा प्रयाग के डॉ० रघुवश, प्रो० सतीश चन्द्र देव, प्रो० एहतेशाम हुसैन, डॉ० रामकुमार वर्मा, डॉ० सत्यव्रत सिन्हा, विजयदेव भारद्वाज साहू, भसीहुज्जमा, बाल-कृष्ण राव, डॉ० जगदीश गुप्त, डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी आदि विद्वानों ने भाग लिया ।

‘नाटक परम्परा और प्रयोग’ विषयक गोष्ठी का समाहार करते हुए उसके अध्यक्ष प्रो० एहतेशाम हुसैन ने कहा कि ‘हम किसी भी किस्म के प्रयोग करने के लिये तैयार हों’, किन्तु भारत की सम्मता और उसकी ‘परिपाटियों से उसका सम्बन्ध अवश्य’ होना चाहिए । दूसरी ओर विदेशों में जो कला या विद्या आती है, उसे भी छोड़ना नहीं चाहिए ।”

‘रंगमंच में परम्परा और प्रयोग’ विषयक गोष्ठी का समाहार करते हुये उसके अध्यक्ष शम्भु मिश्र ने कहा कि ‘परम्परा हमारे भीतर जीवित है’, जिसे हमें ‘स्पष्ट रूप दिखलाने का प्रयास’ करना चाहिये । उनके विचार से

‘परम्परा एक अनुभव है।’ उन्होंने बताया कि ‘विदेशों में पियेटर की जो घारा चली है, वह प्रयोग नहीं है, वह एक नकल है।’<sup>११</sup>

अन्तिम गोष्ठी का समाहार करते हुये उसके अध्यक्ष डॉ० रामकुमार वर्मा ने बताया कि गुलदस्ते के रंग-बिरंगे फूलों की भाँति नाटक की अनेक कलाएँ हैं, अनेक प्रेरणाएँ हैं, वह ऐसा सामाजिक रंगमंच तैयार कर दे, जिससे जनता अपना मुँह देख सके। नाटक में केवल जन-जीवन को प्रतिबिम्बित करने की ही शक्ति न हो, उसको ‘जन-जीवन को नया बल’ दे सकने की क्षमता भी होनी चाहिये।<sup>१२</sup>

इसके अनन्तर प्रयाग रंगमंच ने डॉ० विपिन अग्रवाल-कृत ‘आँसू-रोशनीकोण’ (११ दिसम्बर, ६६), डॉ० बाभूनाथ सिंह-कृत ‘दीवार की बापली’ (१२ मार्च, ६७) तथा मिहेल डेवेसियन-कृत ‘छपते-छपते’ मंचस्थ किया। सन् १९६९ में डॉ० सत्यव्रत सिन्हा के निर्देशन में भारतेन्दु-‘अन्धेर नगरी’ को ‘ट्विस्ट’ की शैली में प्रस्तुत किया गया। नाटक के विभिन्न पात्रों को प्राचीन, अर्वाचीन अथवा पारंपार्य परिधानों में प्रस्तुत कर भारतेन्दु के व्यंग्य को, उनके सन्तत्य को सहो प्रकार से समझे पित नहीं किया जा सका। कुछ पात्रों का अभिनय उत्कृष्ट होते हुए भी यह एक प्रयोग मात्र ही बन कर रह गया।

प्रयाग रंगमंच ने एक नाट्य पुस्तकालय की भी स्थापना की है, जिसमें नाटक और रंगमंच-सम्बन्धी पुस्तकें संप्रहीत हैं।

त्रिवेणी नाट्य मंच—त्रिवेणी नाट्य मंच की स्थापना सन् १९६३ के आस-पास हुई थी। यह एक सामाजिक, साहित्यिक एवं सांस्कृतिक संस्था है, जिसका उद्देश्य समाज-सुधार एवं सामाजिक सेवा, साहित्य-गोष्ठियों के आयोजन आदि के अतिरिक्त नाटकों का उत्पादन भी रहा है। नाटक के शिक्षाप्रद रूप के माध्यम से भी वह अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिये सचेष्ट है।

अब तक यह संस्था ‘जमघट’, ‘जाल’, ‘कोहे की दीवार’, ‘बाबू कुँवर सिंह’ आदि सड़ी बोली के तथा ‘सपना रहल भयूरा’, ‘लोहा सिंह’ तथा शिवमूरत सिंह-कृत ‘नयकी पीठी’ मौजपुरी बोली के नाटक मंचस्थ कर चुकी है। प्रयाग नाट्य संघ द्वारा सन् १९६८ में आयोजित द्वितीय अखिल भारतीय बंधु नाटक प्रतियोगिता में मंच द्वारा प्रस्तुत ‘जमघट’ तथा उसके नायक धनञ्जय को प्रशस्ति-पत्र प्राप्त हुआ। मार्च, १९७० में श्रीनाट्यम वाराणसी द्वारा आयोजित पंच दिवसीय नाट्य समारोह में मंच ने भोलानाथ गहमरी-कृत ‘लम्हे हाथ’ मंचस्थ किया। इसमें मुरारी लाल (मुझे मिर्चा), कमलज्जमा (असगर अली), धूम्रजीत चंद्र (लेखक रतन सिंह), रानी कानर (रंजना), धीमती पिरन्जेड (रजिया बेगम) आदि ने प्रमुख भूमिकाएँ की।

प्रयाग नाट्य संघ—प्रयाग नाट्य संघ की स्थापना सन् १९६४ में प्रयाग रंगमंच तथा अन्य दो नाट्य-संस्थाओं—इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसिएशन तथा सेतुमंच के योगदान से हुई थी। संघ ने १९६४ तथा १९६५ ई० में विश्व नाट्य दिवस के उपलक्ष्य में द्वि-दिवसीय विचार-गोष्ठियों का आयोजन किया और प्रत्येक वर्ष दो-दो नाटक भी प्रस्तुत किये गये। सन् १९६६ में इस अवसर सेतुमंच ने ‘अपना-अपना जूत’ तथा प्रयाग रंगमंच ने ‘चार-बिन’ (२५ अप्रैल) अभिनीत किया। ‘अपना-अपना जूत’ को निर्देशक लक्ष्मीकान्त वर्मा ने अ-नाटक के रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास किया, किन्तु ये सफल न हो सके।

संघ ने पूर्णान्न नाटकों के अतिरिक्त अखिल भारतीय स्तर पर लघु नाट्य प्रतियोगिताओं का प्रारम्भ सन् १९६७ में किया। सन् १९६८ में द्वितीय अखिल भारतीय लघु नाटक प्रतियोगिता आयोजित की गई, जिसमें हिन्दी के अतिरिक्त बंगला, भराठी, गुजराती तथा उड़िया के नाट्य-दलों ने भी भाग लिया। हिन्दी में त्रिवेणी नाट्य मंच द्वारा प्रस्तुत ‘जमघट’ तथा उसके नायक धनञ्जय को प्रशस्ति-पत्र प्राप्त हुआ। बंगला नाट्य-दलों द्वारा प्रस्तुत लघु नाटक थे—दिबाहु ‘कादलीवाला’ (गोविंदलम, हुगली) ‘शाबरी’ (सप्तार्थ धनबाद), ‘समुद्र-जी-मानुष’ (बंगाली

बुलन्द, काली बाड़ी, (नयी दिल्ली), 'नाट्यकाररेर सघाने' (बेतना महल, नई दिल्ली) आदि। 'कावले' (महाराष्ट्र नाट्य समाज, जबलपुर) मराठी का तथा 'मैदाने जग' गुजराती का नाटक था। 'काबुलीवाला' के निर्देशक एवं नायक मिर्जा मुहम्मद अली को सर्वोत्तम नाटक, सर्वोत्तम निर्देशक तथा सर्वोत्तम अभिनेता तथा 'कावले' की कला-कार श्रीमती बी दाते को सर्वोत्तम अभिनेत्री के पुरस्कार मिले।

इस प्रतियोगिता के उपरान्त 'समाज के विकास में नाटक' का योगदान विषय पर एक विचार-गोष्ठी का भी आयोजन हुआ, जिसमें प्रो० सतीशचन्द्र देव, मार्कण्डेय भट्ट, ओंकार चारद, प्रभाकर गुप्ते आदि ने भाग लिया। वक्ताओं ने व्यावसायिक रंगमंच के योगदान और महत्त्व का निदर्शन किया।

सातवें दशक के उत्तरार्ध में कुछ अन्य नाट्य-संस्थाओं का जन्म हुआ, जिनमें प्रमुख हैं—कालिदास अकादमी, भरत नाट्य-संस्थान, रंग भारती तथा रत्नना।

कालिदास अकादमी—कालिदास अकादमी ने १६ नवम्बर, १९६८ को भारतेन्दु जयती के अवसर लक्ष्मी-कांत वर्मा तथा अवधेश चन्द्र के सह-निर्देशन में भारतेन्दु—'सत्य हरिश्चन्द्र' मंचस्थ किया। कुमुद अग्रवाल (नारद), दिनेश मिश्र (रोहिताश्व), कमलेशदास त्रिपाठी (हरिश्चन्द्र) तथा सूर्या अवस्थी (अंब्या) ने प्रमुख भूमिकाएँ कीं।

सन् १९६९ के आरम्भ में अकादमी ने पश्चिदिशीय नाट्य-समारोह का आयोजन किया। इस अवसर पर संहिता का 'अभिमान शाकुन्तलम्' (अकादमी द्वारा), बेंगला के दो नाटक—'मजरी आमार मंजरी' तथा 'मानुषेर अधिकारे' (उत्कल दत्त की नाट्य मंडली लिटिल थियेटर ग्रुप द्वारा), तेलगू का 'पेंडिंग फाइल', कन्नड़ का 'शेखरी पत्नी' तथा हिन्दी का दुष्यन्त कुमार-कृत 'एक कण्ड विपत्तायी' मंचस्थ किया गया। बेंगला नाटकों में उत्कलदत्त का अमिनप प्रभावी एवं सफल रहा।

भरत नाट्य संस्थान—भरत नाट्य संस्थान की स्थापना नाटककार डॉ० रामकुमार वर्मा ने सन् १९६० में रूस-यात्रा से लौटने के बाद की, जिसके अन्तर्गत नाट्यप्रतिष्ठान के अतिरिक्त दो वर्षों के नाट्य-प्रशिक्षण पाठ्यक्रम की भी व्यवस्था है। संस्थान प्रयाग में एक सर्वाङ्ग रंगमाला की स्थापना करना चाहता है।

इस संस्थान की स्थापना के पीछे मूल भावना यह थी कि केवल पाश्चात्य अभिनय-एवं-उपस्थापन-पद्धति का गन्धानुकरण न कर, बल्कि उसे घटा कर एक ऐसी भारतीय उपस्थापन पद्धति का सूत्रपात किया जाय, जिसकी उपज अपनी ही धरती से हुई हो। इस प्रकार के संस्थान के संचालन में डॉ० वर्मा शिष्ट मर्यादा एवं संयम के साथ न केवल संलग्न हैं, बरन् नाट्य-कला के प्रशिक्षण तथा हिन्दी रंगमंच के विकासार्थ अनोखे-नए करने के लिये भी कृत-सचल्य हैं।

डॉ० वर्मा ने आठ पूर्णरूप नाटकों—'सत्य स्वप्न' (१९५४ ई०), 'विजय पर्व' (१९५६ ई०) 'कला ह्रापण' (१९५८ ई०), 'नामा फड़नवीस' (१९५२ ई०) आदि के अतिरिक्त सप्ताहिक एकांकियों की रचना की है, जिनमें से 'शिवा जी' (१९५५ ई०), 'कीमुदी महोत्सव' (१९५९ ई०), 'ध्रुवतारिका' (१९५० ई०) आदि कुछ बड़े एकाकी होने के कारण स्वतन्त्र रूप से और शेष कृतियाँ लगभग विविध संग्रहों में प्रकाशित हुई हैं, जिन्होंने एकाकी-विषयक अनेक प्रयोग किये। उन्होंने एकाकी के रचना-शिल्प तथा पूर्णरूप नाटक से उसके पृथक्त्व का भी सामोपार्ण विवेचन किया है। एकाकी के प्रति की गयी उनकी अद्विभरणीय सेवाओं के लिये सन् १९६२ में लालबहादुर शास्त्री (जो सन् १९६५ में भारत के द्वितीय प्रधानमंत्री बने) के सुझाव पर डॉ० वर्मा के जन्म दिन १५ सितम्बर को 'एकाकी दिवस' के रूप में मनाया जाने लगा है।

भरत नाट्य संस्थान प्रत्येक वर्ष एकाकी दिवस के अवसर पर डॉ० वर्मा के एकाकी प्रस्तुत करता है। १५ सितम्बर, १९६० को इलाहाबाद विश्वविद्यालय के रंग-मन्त्र (ड्रामेटिक हाल) में संस्थान का उद्घाटन डॉ० वर्मा-कृत 'वरुण देसा' से हुआ, जिसमें कृष्णकुमारी की प्रमुख भूमिका मनोजकुमारी चतुर्वेदी ने की, जो सर्वोत्तम रही।

निर्देशन अवघेस अवस्थी ने किया । एकांकी का कथ्य उदयपुर की राजकुमारी के विधवापन तथा महाराणा (पिता) के आत्म-सम्मान की रक्षा से सम्बन्धित है ।

१५ सितम्बर, १९६१ को 'पृथ्वी का स्वयं' (व्यंग्य-प्रधान सामाजिक एकांकी) मंचस्थ हुआ । इसमें एक कजूस सेठ और उसके उदारमना भतीजे-कलाकार के साथ एक ऐसी ईमानदार भिखारिन की कथा वर्णित है, जो साल में लिपटे सेठ के पाँच हजार के नोट, जिन्हें सेठ ने आयकर से बचाने के लिए एक पुरानी सड़क में उक्त साल के भीतर छिपाकर रख दिये थे, वापस लौटा जाती है । साल सेठ के भतीजे ने भिखारिन को उसके अवस्थ बच्चे की प्राण-रक्षा के लिये सड़क खोलकर दे दिया था । सेठ अपने नोट वापस पाकर भिखारिन को पुरस्कार-स्वरूप एक अठ्ठी देता है । कजूस के हाथ से एक अठ्ठी का छुटना भी बहुत है ।

१९६२ में प्रमाद-'कामायनी' के आधार एक गीति-नाट्य तथा वर्मा-कृत 'तैमूर की हार' एकांकी प्रस्तुत किया गया । 'तैमूर की हार' में कठोर और आततायी तैमूर के हृदय की कोमलता का चित्रण हुआ है । तैमूर की भूमिका 'अनजान' जी ने की । इस अवसर पर डॉ० वर्मा का अभिनन्दन भी किया गया । इस अवसर पर लाल बहादुर शास्त्री प्रधान अतिथि के रूप में उपस्थित थे ।

सन् १९६३ से १९६६ तक प्रत्येक वर्ष उनके एकांकी नियमित रूप से आरम्भित होते रहे । आरम्भित एकांकी इस प्रकार हैं—'पानीपत की हार' (१९६३ ई०), 'दीप दान' (१९६४ ई० तथा १९६५ ई०, पन्नादाई के श्याम पर आधारित) तथा 'कवि पतंग' (१९६६ ई०) । 'कवि पतंग' हास्य रस की अतिरजना का सुन्दर एकांकी है, जिसमें कवि पतंग की भूमिका राज जोशी ने की । प्रत्येक एकांकी के तीन-तीन प्रयोग हुये । प्रथम दो दिन के प्रयोग क्रमशः बी० ए० तथा एम० ए० के छात्रों के लिये तथा तीसरे दिन का प्रदर्शन नागरिकों, प्राध्यापकों, ग्यायाधीशों आदि के लिये आयोजित किया जाता था ।<sup>१०</sup>

इन एकांकियों का निर्देशन डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी तथा डॉ० सज्जद वर्मा ने किया । यह उल्लेखनीय है कि १५ सितम्बर, १९६४ को कला भारती, मुजफ्फरपुर (बिहार) की ओर से विश्वविद्यालय के रंगमन (ड्रामेटिक हाल) में डॉ० रामकुमार वर्मा को एक अभिनन्दन संघ भेंट किया गया—'पद्म भूषण रामकुमार वर्मा : कृतित्व और व्यक्तित्व', जिसके सह-सम्पादक हैं—डॉ० विद्यानाथ मिश्र, डॉ० सिवात्मचरण प्रसाद तथा प्रो० पूर्णेंद्र ।

सन् १९६६ में एकांकी दिवस समारोहपूर्वक मनाया गया और विश्वविद्यालय की हिन्दी परिषद् की ओर से इस अवसर पर परियद्-पत्रिका 'कौमुदी' का डॉ० रामकुमार वर्मा विशेषांक निकाल कर उन्हें अभिनन्दन भेंट किया गया ।

सन् १९६९ में भरत नाट्य सप्ताह की ओर से ३० सितम्बर से २ अक्टूबर तक एक विविधतम नाट्य-समारोह तथा नाट्य-प्रशिक्षण शिविर का आयोजन किया गया । इस अवसर पर डॉ० वर्मा के तीन एकांकी अभिनीत हुए—'साँप' (३० सितम्बर), 'समय-चक्र' (१ अक्टूबर) तथा 'महाभारत में रामायण' (२ अक्टूबर) । 'साँप' एक प्रतीक-एकांकी है, जिसमें साँप के प्रतीकत्व द्वारा असामाजिक तत्त्वों के विविध रूपों का नाम चित्रण किया गया है । एकांकी का नायक नाटककार मेले में खोई मुवती की इसने के लिए आये साँप को मार कर अपनी बूढ़ा और गुणों के रूप में आये हुए उन अनेक साँपों की ओर संकेत करता है, जो उसके अपहरण के लिए सचेष्ट हैं । 'समय-चक्र' एक स्वप्न-एकांकी है, जिसमें भटार्क, सम्राट अशोक, चारुमित्रा, चाणक्य आदि पात्र विद्यार्थी विजय के स्वप्न में आकर अतीत के वातावरण का सृजन करते हैं । 'महाभारत में रामायण' एक सामाजिक हास्य-एकांकी है, जिसमें महाकवि कपूर की पत्नी रजना के संदेह, ईर्ष्या, रोप, अन्तर्द्वन्द्व और मनुहार का सजीव चित्रण है ।

निर्देशन क्रमशः सी० भूषण, सुरेश बिहारी लाल तथा कू० राजलक्ष्मी वर्मा ने किया । अन्तिम एकांकी में आरती श्रीवास्तव ने रंजना की कठिन भूमिका का सुन्दर निर्वहण किया ।

भरत नाट्य संस्थान की उत्तर प्रदेश (लखनऊ, जौनपुर, वाराणसी, बाजमगढ़, कानपुर तथा इटावा) बिहार (मुजफ्फरपुर), मध्य प्रदेश (जबलपुर) तथा महाराष्ट्र (बम्बई) में कुल नौ शाखाएँ हैं।<sup>१५</sup> इनमें लखनऊ की शाखा विशेष रूप से सक्रिय रहती है। इस शाखा का उद्घाटन ७ फरवरी, १९७१ को डॉ० वर्मा-कृत एकांक 'महाभारत में रामायण' के नवयुग कथा विद्यालय डिग्री कालेज, राजेन्द्र नगर में आरम्भ से हुआ था।

**रंग भारती**—रंग भारती एक सामाजिक-साहित्यिक-सांस्कृतिक संस्था है, जिसका नाट्य विभाग सन् १९६८ में प्रारम्भ हुआ था, किन्तु गत दशक के अन्त तक किसी प्रकार का नाट्य-प्रदर्शन नहीं हो सका। 'हिन्दी रंगमंच की दिया' पर एक विचार-भोष्ठी सन् १९६९ में डॉ० रामकुमार वर्मा की अध्यक्षता में हुई थी। इस गो० में प्रभावी रंगमंच के निर्माणार्थ एक समिति बना दी गई थी, यद्यपि इस दिना में कोई प्रगति न हो सकी।

**कल्पना**—कल्पना की स्थापना सन् १९६९ में हुई थी। यह अपने अल्पजीवन में तीन नाटक प्रदर्शित कर चुकी है—मोलानाथ महमारी-कृत 'लम्बे-हाथ', शिवमूरत सिंह-कृत 'नयकी पीढ़ी' (भोजपुरी नाटक) तथा 'पैन्स एव मिस्टर एण्ड मिसेज १९७०' (७ फरवरी, १९७१, रवीन्द्रनाथ मैत्र के बंगला नाटक का हिन्दी-रूपांतर)। 'लम्बे हाथ' में साम्प्रदायिकता की विवृतियों तथा मानवता के सौंदर्य एवं प्रेम का, 'नयकी पीढ़ी' में विधवा-विवाह के अधिष्ठान एवं समर्थन का तथा 'पैन्स एव मिस्टर एव मिसेज १९७०' में शिक्षितों की बेकारी तथा धार्मिक समन्वय की भावना का चित्रण किया गया है। इनमें प्रथम नाटक का प्रदर्शन वाराणसी में तथा अन्तिम का कानपुर में किया गया था।

अतिथि सत्कार्ये—प्रयाग की नाट्य-संस्थाओं के आमन्त्रण पर प्रायः बाहर की प्रमुख नाट्य संस्थाएँ यह अपने नाट्य-प्रदर्शन के लिये आती रहती हैं। सन् १९६९ में इस प्रकार की प्रयाग बाह्य संस्थाओं में प्रमुख थी—बहुस्त्री तथा अनामिका।

बहुस्त्री ने रवीन्द्र-‘राजा’ तथा ‘दशरथ’ का मंचन प्रयाग लपेट समिति के मंच पर किया। अनामिका ने आकर परेडेल-‘मन माने की बात’ तथा बाबल सरकार-कृत ‘एव चन्द्रजित’ नाटक प्रदर्शित किये।

प्रयाग का स्थान नवीन नाट्य-प्रयोगों की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, उपेन्द्रनाथ ‘अरूफ’, डॉ० रामकुमार वर्मा, लक्ष्मीकांत वर्मा, धर्मवीर ‘भारती’, विमला रैना, शान्ति मेहरोत्रा, डॉ० विपिन अग्रवाल, जीवनलाल गुप्त तथा केशवचन्द्र वर्मा जैसे रंग-नाटककार, डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, डॉ० सत्यव्रत सिन्हा, डॉ० सुधीर चन्द्र, लक्ष्मीरान्त वर्मा, अवधेश चन्द्र, हीरा चट्टा, सुनीति ओबेरॉय, शान्तिस्वरूप प्रधान, यनहर पुरी, रामचन्द्र गुप्त, कमल सकलानी, उमा सप्रू तथा रानी जैसे अभिनेता-अभिनेत्रियाँ प्रयाग की सज और वेन हैं।

**आगरा—विविध नाट्य-संस्थाएँ**—आगरा में लोकमंच विशेष कर भगत या नोटकी की पुरानी परम्परा होने के बावजूद आधुनिक हिन्दी-रंगमंच के मानचित्र में उसे उचित स्थान दिलाने का थोड़ा आगरा जन-नाट्य को है। रंग के कार्य-कलापों का उल्लेख इसी अग्रिम में पहले किया जा चुका है, अब उसकी पुनरावृत्ति आवश्यक नहीं। इस क्षेत्र में अब अन्य कई संस्थाएँ सक्रिय हैं, जिनमें ब्रज कला केन्द्र, नीलकमल कला मन्दिर, भारतीय कला परिषद, कला सगम आदि उल्लेखनीय हैं। ब्रज कला केन्द्र द्वारा पावस समारोह के अवसर पर प्रदर्शित राजेश्वर रघुवंशी-कृत एवं निर्देशित नाटक ‘केजुएँ’ एक सुन्दर प्रयोग था। इसमें गंवादी के लिये सबी बोली और ब्रज भाषा दोनों का उपयोग हुआ है।<sup>१६</sup>

आगरे की चिन्ता-संस्थाएँ भी समय-समय पर नाटक खेलती रहती हैं। सिन्ध एनुकेशनल सोसाइटी का विद्यालय प्रसाद-‘राज्यश्री’ प्रस्तुत कर चुका है।<sup>१७</sup>

मेरठ—उत्तर प्रदेश के ‘कैवाल’ नगरों—कानपुर, इलाहाबाद, वाराणसी, आगरा तथा लखनऊ के अतिरिक्त मेरठ तथा गोरखपुर ने भी रंगमंचीय जागृति में यत्तिकित् योग देकर स्तुहनीय कार्य किया है। आधुनिक युग में

पूर्व का इन नगरो का रंगमंचीय इतिहास यद्यपि अभी तक अन्वकार के गत में दिया हुआ है, तथापि यह सद्ग विश्वास किया जा सकता है कि इन नगरो की ओ प्राचीन परम्परायें रही हैं। मेरठ की व्याकुल भारत नाटक मण्डली का इतिहास द्वितीय अध्याय में दिया जा चुका है। गोरखपुर तथा गोरखपुर जिले के अन्तर्गत देवरिया आदि कस्बों में दौरे कर पारसी-हिन्दी नाटक मंडलियाँ एवं रास मंडलियाँ अपने नाटक चौधे दसक तक प्रदर्शित करती रही हैं। लेखक ने १९३९ ई० के पूर्व इन मंडलियों के नाटक देवरिया में देखे थे। गोरखपुर में रास भी देखने का अवसर मिला था।

मुक्ताकाश सस्थान-मेरठ में आधुनिक युग में फिर करवट ली। सन् १९६४ के आस-पास स्थापित मुक्ताकाश सस्थान ने कई पूर्णांग तथा एकाकी नाटक प्रस्तुत किये, जिनमें प्रमुख हैं-डॉ० धर्मवीर भारती-कृत एकाकी 'नीली शील' (१९६४ ई०), रचित मोहन भस्माल-कृत एकाकी 'अछरियो का तालाब' (१९६४ ई०), सोनोक्लीज- 'राजा ओडिपस', ब्रह्मचर शर्मा गुलेरी-कृत 'उसने कहा था' (कहानी का नाट्य-रूपान्तर), 'रक्तचन्दन', 'नकाब', 'नई होरोइन', 'उलझन', 'औरगजेब', 'कफन' आदि।

नवम्बर, १९६८ में सस्थान ने कर्तार सिंह दुगल का बहुए एकाकी 'दिया बुझ गया' मक्ष्य किया। रजनी राठौर (माँ), सलीम (मुत्तान), राजेन्द्र मनोज (अलिया) तथा सुमन (रानी) की भूमिकाएँ सुन्दर रही। इन सभी नाटकों का निर्देशन प्रायः सुलेन्द्र कौशिक ने किया।

दिसम्बर, १९६८ में संस्थान ने एक प्रदर्शनी का आयोजन किया, जिसमें सस्थान द्वारा प्रस्तुत नाटकों के छवि चित्र प्रदर्शित किये गये।

गोरखपुर-आधुनिक युग में गोरखपुर की नाट्य-संस्थाओं-सकेत, नाट्यम् आदि ने रंगमंचीय सक्रियता प्रदर्शित की। गोरखपुर में विश्वविद्यालय लुल जाने के उपरान्त वहाँ के रंगभवन में कुछ अच्छे नाटक मक्ष्य किये गये, जिनमें प्रमुख हैं-धर्मवीर भारती-कृत 'अथा युग' तथा डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल-कृत 'मादा कैपट'। मोहन राकेश-कृत 'आपाद का एक दिन' सेंट एड्युज कालेज के रंगमंच पर प्रस्तुत किया गया। सन् १९६७ में दीक्षात समारोह के अवसर पर विश्वविद्यालय की छात्राओं ने 'चित्रागदा' नृत्य-नाट्य का प्रदर्शन किया, जिसका निर्देशन डॉ० (श्रीमती) गिरीश रस्तोगी तथा श्रीमती चान्दा सिंह ने किया। आसालता मुन्त तथा पुनम श्रीवास्तव ने क्रमशः अर्जुन और चित्रागदा की भूमिकाएँ की। १६ फरवरी, १९६८ को 'पत्नी का फोटो' (फिक तौसबी की कृति का नाट्य-रूपान्तर) का प्रदर्शन डॉ० गिरीश रस्तोगी के निर्देशन में हुआ। यह आधे घण्टे का एक हल्का-फुल्का प्रहसन है।<sup>100</sup>

१८ जनवरी, १९६९ को विश्वविद्यालय के संस्कृत विभाग ने अखिल भारतीय मुद्रा विज्ञान तथा पुरातत्त्व परिवर्ध के सम्मान में बिरालबन्त-'मुद्राराक्षस' (संस्कृत) पूर्वोत्तर रेलवे के हाल (रेलवे इंस्टीट्यूट) में मक्ष्य किया। निर्देशक ये संस्कृत विभागाध्यक्ष डॉ० अतुलचंद्र बड़ोपाध्याय। विश्वम्भरनाथ त्रिपाठी की धाणव्य तथा अतुलचंद्र बड़ोपाध्याय की राक्षस की भूमिकायें सराहनीय थी। जगदीशचंद्र श्रीवास्तव (चंद्रगुप्त), रामभद्र पांडेय (मलयकेतु), रीता अग्रवाल (विजया) तथा मंजुला उपाध्याय (द्योतितरा) ने मुख्य भूमिकाओं का अच्छा निर्वह किया।

फरवरी-दसरी बर्ष (१९६९) विश्वविद्यालय में 'रूपान्तर' नामक नाट्य-संस्था का गठन हुआ, जिसमें सर्वप्रथम मोहन राकेश के 'लहरी के राजहंस' को २ फरवरी को अभिमंचित किया। शम्भु तरफदार (नन्द), आमा घुलिया (सुन्दरी), अजितकुमार विश्वास (भक्षु आनन्द), छाया सहाय (अलका) के धर्मिनेत्रियों के जीवन की झलक थी। निर्देशन किया डॉ० (श्रीमती) गिरीश रस्तोगी तथा परमानन्द श्रीवास्तव ने। इस अवसर पर उत्तर प्रदेश के राज्यपाल एच कुलपति डॉ० बी० गोपाल रेड्डी तथा कैमबरा (आर्ट्स लिया) विश्वविद्यालय में प्राच्य

विद्या सकाय के अध्यक्ष ए० एल० वैद्य भी उपस्थित थे ।

भुवाली-पर्वत की मुरम्य गोद में स्थित भुवाली अपने शाय आरोग्यालय (टी० वी० सैनेटोरियम) के लिये प्रसिद्ध है। इस आरोग्यालय में एक खेलघर है, जो एक प्रकार का लघु रंगभवन है। यहाँ सन् १९५२ के पूर्व तक पौराणिक-ऐतिहासिक नाटक ही होते रहे हैं। सन् १९५३ में प्रत्येक वर्ष की भांति मनोरंजन एवं क्रीड़ा समिति और उसके अन्तर्गत नाट्य उपसमिति गठित हुई, लेखक जिनका महासचिव नियुक्त हुआ, जो वहाँ उन दिनों प्लूरिसी से पीडित हो स्वास्थ्य-लाभ के लिये भर्ती हुआ था। नाट्य उपसमिति की ओर से इस खेलरु के निर्देशन में डॉ० राम-कुमार वर्मा का एकाकी 'परीक्षा' (जुलाई, ५३) तथा भुवाली के एक भूतपूर्व छात्रोमी द्वारा लिखित 'डॉक्टर' (अगस्त, ५३) नाटक मंचस्थ किये गये—लगभग एक-सवा माह के अन्तर पर। 'परीक्षा' के प्रारम्भिक शिथिल अंश को हटा, कुछ प्रारम्भिक संवाद जोड़ तथा नाटक को दो अंकों में विभाजित कर उसे पूर्ण नाटक के रूप में प्रस्तुत किया गया था। डॉ० रुद्र की भूमिका (अब डॉ०) अज्ञात, रत्ना की भूमिका बालकृष्ण तथा रत्ना के पति प्रोफेसर केदार की भूमिका एक स्टाफ नर्स ने की थी। अभिनय, रूप-परिवर्तन आदि इतना यथार्थ हुआ कि स्टाफ नर्स की पत्नी, जो नाटक देख रही थी, अपने पति के केशों के संकेत हो जाने पर रो पड़ी। क्रीड़ा समिति के अध्यक्ष डॉ० गोपालदास ने नाटक समाप्त होते ही इस प्रथम सामाजिक नाटक की सफलता के लिये निर्देशक को बधाई दी।

इन दो नाटकों के बाद अज्ञान स्वस्थ होकर कानपुर लौट गये, किन्तु नाटकों की यह परम्परा वहीं बाद में भी चलती रही और कई नाटक खेले गये।

पटना—आधुनिक युग के पूर्व पटना में हिन्दी-नाटक प्रायः दुर्गा-पूजा, चित्रगुप्त-पूजा अथवा दीपावली के अवसर पर ही हुआ करते थे। देश के स्वतंत्र होने पर पटना ने भी करबट बदली और कुछ नाट्य-संस्थाओं की स्थापना हुई।

उद्यम कला मन्दिर—प्रारम्भ की इन संस्थाओं में उद्यम कला मन्दिर का स्थान प्रमुख है। उद्यम कला मन्दिर की स्थापना सन् १९४७ में हुई थी। प्रारम्भ में कुछ नाटक खेलने के अतिरिक्त नाटक-लेखन और उपस्थापन, नृत्य और संगीत की शिक्षा का भी प्रबन्ध किया गया। यह संस्था आज भी सक्रिय है और उसने बिहार संगीत-नृत्य-नाट्य कला परिषद् की प्रतियोगिताओं में भाग लेने के अतिरिक्त २६ जनवरी, १९५६ को 'शेरशाह का न्याय' तथा रामवृक्ष बेनीपुरी-कृत 'अबपाली' प्रस्तुत किया था।

इस नाटक में चार अंक हैं और प्रथम अंक में पाँच तथा दोष में से प्रत्येक अंक में चार-चार दृश्य हैं। इसे परदे, प्रतीक रंगमंच अथवा परिक्रमी मंच पर खेला जा सकता है। रंग-संकेत विस्तृत हैं और वर्णनात्मक होने के कारण अधोगम्यता या कथावाचकी दृग्य के हैं। संवाद लम्बे हैं, किन्तु सरस और भावपूर्ण हैं। संवादों में, बौद्ध-कालीन नाटक होने के कारण, उर्दू शब्दों की भरमार सटकने वाली है। जिन्दगी, गुम, रोशनी, जबानी मुमानियत, गिरफ्तार, खबर, जिन्दाविली, जरूरत आदि उर्दू शब्दों का प्रयोग मजल्ले से किया गया है। एकाक्षर स्थल पर काल-दोष भी है, यथा 'कोउ नृप होहि, हमहि का हानी' ('पृ० १०७) का उल्लेख। इसमें वैशाखी की राजनतंकी अबपाली (आम्रनाली) द्वारा प्रणयाकाली वैशाखी-विजेता अजातशत्रु की नैतिक पराजय, भगवान् बुद्ध का आतिथ्य-सत्कार तथा अन्त में उनकी शरणगता हो मिथुणी बनने की कथा वर्णित है। नाटक में अनेक गीतों का समावेश भी है।

बिहार जन नाट्य सघ—इसी वर्ष बिहार जन नाट्य सघ ने 'भोजपुरी सभ्यता का विकास' गीति-नाट्य तथा रामेश्वरसिंह कश्यप-कृत 'रोबट' और पटना छात्रा ने 'ब्लैक चेक' नाटक प्रदर्शित किये। बिहार के नाट्य-दल ने इन्टा के आठवें अधिवेशन (दिल्ली) में चतुर्भुज शर्मा-कृत 'पीर अली' मंचस्थ किया था। सन् १९६२ में चीनी आक्रमण के समय सघ ने 'टाकिया' का मंचन किया।

आलोच्य युग के अन्त में विकसित संस्थाओं में आर्ट्स एण्ड थिएटर्स, बिहार आर्ट थिएटर, थियेटर आर्ट्स,

पाटिलपुत्र कला मंदिर लोकमंच, कला रागम, कला निकेतन आदि उल्लेखनीय हैं ।

वार्ट्स एण्ड वार्टस्ट्स-वार्ट्स एण्ड वार्टस्ट्स पटना की एक पुरानी मस्था है, जो नियमित रूप से हिन्दी नाटक खेलती है, किन्तु उसके नाटकों पर बँगला रमच का प्रभाव रहता है ।

बिहार आर्ट थियेटर-बिहार आर्ट थियेटर की स्थापना संस्थापक-अध्यक्ष अनिल कुमार मुखर्जी ने २५ जून, १९६१ को की । थियेटर के भ्रमणशील नाट्य-दलों ने बिहार, पश्चिमी बंगाल, उत्तर प्रदेश, दिल्ली तथा राजस्थान के नगरों में आकर हिन्दी, बँगला तथा अँग्रेजी के प्रयोगशील नाटक प्रस्तुत किये ।

सन् १९६५ में थियेटर ने अनिल मुखर्जी-कृत 'विप्लवी' तथा 'बली विचडी' (मूल बँगला के स्वयं मुखर्जी-कृत हिन्दी-रूपांतर) मंचय्य किये । 'विप्लवी' में सलाम तथा विद्वकर्म ने अच्छा अभिनय किया । सन् १९६८ में आर्थर मिलर के 'थेय आफ ए सेल्समैन' का हिन्दी-रूपांतर 'एक सेल्समैन की मृत्यु' मेडिकल एसोसिएशन हॉल में प्रस्तुत किया गया । गृहमन्त्र सभी खाँ (सेल्समैन), ऑलिव फ्रांसिस (लिडा), अमित विश्वास (बर्नार्ड) आदि ने प्रमुख भूमिकाएँ कीं । अभिनय और रंगसिन्धु की दृष्टि से नाटक प्रभावी था, किन्तु आर्मन्डित सामाजिकों की सख्ता अत्यल्प (लगभग पचास) रही, जो पटना के रंगनगरी के लिये एक दयनीय वस्तु है ।

मार्च, १९६९ में आठवें विश्व रमच दिवस के उपलक्ष्य में बिहार आर्ट्स थियेटर ने हिन्दी के चार नाटक 'पालकी', 'हम जीना चाहते हैं', 'बिन दुल्हन की शादी' तथा 'एक सेल्समैन की मृत्यु' तथा बँगला के तीन नाटक (जो प्रथम तीन हिन्दी-नाटकों के बँगला रूपांतर थे) प्रस्तुत किये । आठवाँ नाटक अँग्रेजी का 'साइड ऑफ म्यूजिक' था, जिसे नाट्रेडम अकादमी ने मंचय्य किया । बहु-अभिनीत 'पालकी' का उपस्थापन अभिनय, रंग-सिन्धु तथा पार्श्व-संगीत की दृष्टि से काफी परिष्कृत एवं मध्य था । आर० एम० चौपड़ा के कुमार बहादुर तथा लक्ष्मी देवी की वसुंधरा के अभिनय सराहनीय थे । अपराध-भूति पर आधारित 'हम जीना चाहते हैं' में 'सेल्समैन' अन्त तक बना रहता है । सभी खाँ (पर्वत), लक्ष्मी देवी (स्त्री आसुस), आर० पी० तवण (मगध) की मुख्य भूमिकाएँ थीं । दोष दोनों हिन्दी-नाटकों में 'बिन दुल्हन की शादी' एक हल्का-फुल्का हास्य नाटक है । 'एक सेल्समैन की मृत्यु' में पद्मावतदन (पल्लव बैंक) के दृश्य सुन्दर बन पड़े थे ।

सन् १९६९ की अंतिम तिमाही में इस नाट्य-संस्था ने अनिल मुखर्जी का नया नाटक 'असम मेल' के कई प्रयोग किये । ऑलिव फ्रांसिस (मीता) तथा रामचरण चौपड़ा (स्त्री अधिकारी) की भूमिकाएँ उल्लेखनीय थीं । इसका बँगला-रूपांतर भी कई बार प्रदर्शित हुआ, जिसकी एलिजा शाह की मीता अपेक्षाकृत अधिक प्रभावशालिनी रही ।

थियेटर के अन्य नाटकों में प्रमुख हैं- 'हृत्पा एक आकार की', 'बिस्ली', 'ट्रायल ऑफ मुजीबुर रहमान', 'प्रिंसीडेंट हल' (१९७० ई०), 'काफेटल', 'शुतुरमुर्ग', 'पेपर बेट', 'अगवान रामचन्द्र एक अच्छे आदमी की खोज में', 'पल्ली समाज', 'कारखाना', 'बहुस्त्री', 'कठपुतले में कैद एक और इतिहास' (बँगलादेश-मुद्र पर) आदि । इन नाटकों के लगभग १००० प्रदर्शन हो चुके हैं ।

बिहार आर्ट थियेटर को, उसकी नाट्य-क्षेत्र में की गई सेवाओं की दृष्टि से रखकर, बिहार सरकार ने एक रुपये के प्रतीक वार्षिक फिरो में मध्य पटना में ५ लाल रुपये मूल्य की भूमि दे दी । इस पर थियेटर काम्प्लेक्स 'कालिदास रंगालय' का निर्माण किया जा रहा है, जिसके अन्तर्गत तीन चरणों में क्रमशः लघु भूगर्भ रंगालय (प्रियंवदा), बृहद् व्यावसायिक रंगालय (शकुन्तला) तथा कलावीथी (अनुसूया) का निर्माण किया जायगा । प्रियंवदा में ६०० पीठासन तथा शकुन्तला में १००० पीठासन होंगे । अनुसूया के लिये छः मंजिले भवन का निर्माण तीसरे चरण में होगा । इसमें बिहार नाट्य एवं दूरदर्शन प्रशिक्षण संस्थान, अतिथि गृह आदि भी रहेंगे ।

कालिदास रंगालय की संपूर्ण योजना को बिहार की पाँचवी पंचवर्षीय योजना में सम्मिलित कर लिया



गया है। रंगमंच के प्रथम चरण के १९७७ तक पूर्ण हो जाने की संभावना है।

थियेटर भारतीय नाट्य मंच के माध्यम से यूनेस्को के अन्तर्राष्ट्रीय नाट्य संस्थान से सद्बद्ध है।

यह पटना की एकमात्र नाट्य-संस्था है, जो अनेक आर्थिक एवं व्यावहारिक कठिनाइयों के बावजूद सक्रिय है।

थियेटर आर्ट्स एव फटिलपुत्र कला मंदिर-थियेटर आर्ट्स ने रमेश मेहता के 'अंडर सेक्रेटरी' की खेलकर नवीन रंग-सज्जा का सूत्रपात किया। प्यारे मोहन सहाय के निर्देशन में पाटिलपुत्र बला मंदिर ने कुछ सुन्दर हिन्दी नाटक खेले—जयदीशचन्द्र माधुर-रुत 'कोणार्क', 'इन्द्रधनुष', 'आदमी के रूप', 'मणि गोस्वामी' आदि।

लोकमंच—लोकमंच निर्देशक प्यारेमोहन सहाय द्वारा संस्थापित अपेक्षाकृत एक नयी संस्था है, जिसने सन् १९६४ में मि० विवेक (प्रोस्टले-कृत 'एन इस्पेक्टर काल्स' का हिन्दी-रूपांतर) एक प्रयोग के रूप में किया। सन् १९६५ में लोकमंच ने राज्य-स्तर पर एक विचार-गोष्ठी का आयोजन किया, जो बिहार में अपने ढंग की प्रथम थी। गोष्ठी जिन निष्कर्षों पर पहुँची, उनमें प्रमुख थे, राष्ट्र-युद्ध में जनता के मनोबल को बनाये रखने के लिये रंग-नाटक शिक्षा और प्रदर्शित किये जायें, भारतेन्दु तथा प्रसाद के नाटक खेले जायें, हिन्दी रंगमंच की व्यावसायिक स्तर पर स्थापना की जाय, नाटक का प्रदर्शन-स्तर ऊँचा उठाया जाय और एतदर्थ किसी भी नाटक के मंचन के पूर्व नाटक-विशेषज्ञ समिति की स्वीकृति प्राप्त कर ली जाय।

कला सगम—कला सगम की स्थापना सन् १९६२ में हुई। सन् १९६६ में सगम ने 'रिस्ते की ज़रूरत' तथा 'प्रायश्चित्त' नामक दो नाटक प्रस्तुत किये।

कला सगम ने सन् १९६६ में 'पैसा बोलता है' ('कांचनरंग' का रमेश मेहता कृत-हिन्दी-रूपांतर) का मंचन गोपाल प्रसाद मिश्र के निर्देशन में किया। इसी वर्ष भगवान प्रसाद के निर्देशन में नरेश मेहता-कृत 'देवर-भामी' का प्रदर्शन किया गया। भामी के रूप में सीला डायसन तथा देवर के रूप में सतीश आनंद की भूमिकाएँ प्रभावी थीं। रंग-शिल्प की दृष्टि से भी यह एक सुन्दर प्रयोग था। सन् १९६९ में बादल सरकार-कृत 'बाकी इतिहास' का प्रयोग दर्शकों के बीच विशेष रुचित रहा। १७ मई, १९७० का मोहन राकेश-कृत 'आगे-अधूरे' मंचन किया गया, जिसका निर्देशन सतीश आनंद ने किया। सतीश आनंद (नायक), बिमो कपूर (सावित्री) तथा सविता (छोटी लड़की) ने मुख्य भूमिकाएँ कीं। सन् १९७२ में सतीश आनंद के ही निर्देशन में मुद्राराक्षस-कृत 'मरजीबा' के तीन प्रदर्शन हुए।

कला निकेतन—नवंबर, १९६६ में कला निकेतन द्वारा 'राजेन्द्र कुमार शर्मा-कृत हास्य-नाटिका 'रेत की दीवार' पटना के रवीन्द्र भवन के रंगमंच पर प्रस्तुत की गई। निर्देशक आर० रमण सामाजिकों को हँसाने में काफी सफल रहे। सुमन कुमार ज्योतिषी (रेखा), सविता (कमला), शिवकुमार (रामनाथ) ने प्रमुख भूमिकाएँ प्रहण कीं।

आर० एम० एस० ड्रामैटिक क्लब—इन संस्थाओं के अनिर्दिष्ट पटना के कुछ सरकारी कार्यालयों से संबंधित नाट्य-संस्थाएँ तथा अन्य नाट्य-संस्थाएँ भी यथा-कदा नाट्य-प्रदर्शन करती रहती हैं। आर० एम० एस० ड्रामैटिक क्लब ने सन् १९६५ में इन्स्टीटयन अली-कृत हास्य-नाटक 'कमरा नं० ५' का अभिनय प्यारेमोहन के निर्देशन में किया। रंगमंचा सामाजिकों के कहवतों से यूँजती रही। इसके अनंतर बोधाय-भगवज्जुबोधयम् के नेमिचन्द्र जैन-कृत हिन्दी-रूपांतर का मंचन किया गया। सातवीं शती के इस प्रहसन में गूढ़ दार्शनिक योगशा के साथ सरकारी (और आज की भी) धार्मिक कृतियों पर प्रहार किया गया है। नाटक के पात्र कई वर्गों में बँट कर बातें करते हैं, जिसे दूसरे वर्ग के लोग नहीं सुनते। स्थान-परिवर्तन के बोध के लिये पात्र मंच पर ही भ्रमण करते हैं। विदेश-वरी प्रसाद (परिव्राजक) तथा गोपालचरण (शादित्य) की भूमिकाएँ उत्तम रही। परिधान-रचना प्राचीन, किन्तु

रंग-संज्ञा आधुनिक ढंग की थी । " डाक-तार विभाग की प्रतियोगिता में इस नाटक को पुरस्कृत किया गया । इस प्रतियोगिता में डाक-तार ड्रामेटिक क्लब ने एकांकी 'परिवर्तन' का मंचन किया ।

एकांकी नाटक समारोह सांस्कृतिक संघ-नवोदित नाट्य-संस्था पटना के एकांकी नाटक-समारोह सांस्कृतिक समाज ने सन् १९६९ की अन्तिम तिमाही में एकांकी नाटक-प्रतियोगिता का आयोजन किया, जिसमें अंग्रेजी-हिन्दी के बाईस एकांकी प्रस्तुत किये गये । समारोह का प्रथम पुरस्कार अंग्रेजी एकांकी 'वर्सेज एट होम' को तथा सर्वश्रेष्ठ अभिनेत्री का पुरस्कार उसी की एक अभिनेत्री मञ्जु चौपड़ा को मिला । सर्वश्रेष्ठ अभिनेता का पुरस्कार मुनिर्विन्दी कल्चरल एसोसिएशन द्वारा प्रस्तुत अंग्रेजी एकांकी 'दि कलेक्शन' के दयामल दोस को प्रदान किया गया । हिन्दी में प्रस्तुत एकांकियों में प्रमुख थे-नव कला निकेतन द्वारा प्रदर्शित पु० ल० देशपांडे-कृत 'जहाँ कोई न हो' तथा सुरसागर द्वारा प्रदर्शित 'उल्लंघन' ।

अरण-अरण नाट्य-संस्था ने राघवश्याम-कृत 'गुमगुदा औरत की तलाश' नामक एक अभिप्रेरणावादी नाटक (१९६९ ई०) प्रस्तुत किया, जिसमें अतृप्त, वर्तमान और भविष्य के प्रतीक तीन व्यक्ति एक ऐसी मानवीय सम्प्रदाय की तलाश में हैं, जहाँ युद्ध न हो, मशीनगने और टैंक न हो । 'हो, तो केवल 'सत्य शिव सुन्दर' और कुछ न हो ।' यह एक राक्षस नाटक का सुन्दर प्रयोग था, जिनमें सतीश आनंद (अजीन), राघवश्याम (वर्तमान) तथा एल० एन० दास (भविष्य) ने प्रमुख भूमिकाएँ की ।

रंग-संज्ञा-यह संस्था सन् १९६० से कार्य-रत है-पहले पटना ड्रामेटिक क्लब के नाम से, फिर नव कला भारती के नाम से और अब रंग-संज्ञा के ध्वज के अन्तर्गत ।

इस संस्था द्वारा प्रस्तुत नाटक हैं रमेश मेहता-कृत 'जमाना', डॉ० रामकुमार वर्मा-कृत 'पृथ्वी का स्वर्ग', राजेन्द्र कुमार शर्मा-कृत 'एक से बड़ कर एक' (१९७६ ई०) । अन्तिम नाटक का निर्देशन मुरेन्द्र लाल मदान ने किया ।

बिहार में पटना हिन्दी रंगमंच का एक महत्त्वपूर्ण केन्द्र है, जहाँ नाटककार, निर्देशक और कलाकार तो हैं, किन्तु भोजपुरी फिल्मों के बढ़ते हुए आकर्षण ने उन्हें गत दशक में कुछ काल तक विमर्शित कर दिया, अतः दिल्ली, कानपुर, लखनऊ अथवा कलकत्ते की तुलना में उसकी उपलब्धियाँ बहुत उस्ताहवर्षक नहीं रहीं ।

गया-नाया में भी दशहरा, दीवाली आदि अवसरों पर ही नाटक खेलने की प्रथा रही है । आधुनिक युग में रोटरी क्लब और साधना मंदिर ही कभी-कभी नाटक खेल कर वहाँ की सांस्कृतिक चेतना को जगाने का प्रयास करते रहे हैं ।

रोटरी क्लब-रोटरी क्लब द्वारा प्रदर्शित प्रमुख नाटक हैं-प्रवीण जोगी-कृत 'पागल' (१९६५ ई०), जिसका निर्देशन वंदी विनायक ने किया । इसके विनोद तथा 'रामेन्द्रभूषण ने मुख्य भूमिकाएँ की ।

साधना मंदिर-साधना मंदिर की स्थापना 'बीनी आक्रमण' के समय सन् १९६२ में हुई । सन् १९६५ में मंदिर ने चतुर्भुज-कृत ऐतिहासिक नाटक 'अरावली का शेर' रेलवे रिक्रिएशन क्लब के प्रांगण में मंचन किया । इसके अनंतर चतुर्भुज-बहादुरगढ़ जकार' सन् १९६६ के प्रारम्भ में रेलवे क्लब भवन में किया गया । भग्य एव आकर्षक दृश्य तथा बहादुरगढ़ की भूमिका में गुर्जर के अभिनेय ने सामाजिकों को अत्यधिक प्रभावित किया ।

भग्य संस्थाएँ-इन दो प्रमुख संस्थाओं के अतिरिक्त गया में कुछ अन्य नाट्य-संस्थाएँ भी हैं, जो वर्ष में एकाध नाटक खेल लेती हैं । सन् १९६५ में शेक्सपियर-चतुर्भुजों के अवसर पर मंचन विश्वविद्यालय के स्नातक-स्तरी छात्रों ने शेक्सपियर-'अथिलो' का अंग्रेजी में सफल प्रदर्शन किया । अभिनेय का स्तर उच्च कोटि का था ।

इसी वर्ष अजता थार्ट्स ने तीन एकाकी प्रस्तुत किये—धर्मवीर भारती-कृत 'आवाज का नीलाम', 'शेष प्रश्न' तथा सत्येन्द्र धारत-कृत 'नवज्योति की नई हीरोइन' ।

गया के मिनिस्टीरियल क्लब ने जानदेव-नेफा की एक शाम' (१९६४ ई०) मंचस्थ किया ।

गया की दुर्गावाडी द्वारा समय-समय पर बंगला नाटक खेले जाते हैं । सन् १९६५ में शमुमित्र एवं अमित मंच का 'कान्चनरंग' और दुर्गापूजा के अवसर पर एक सप्ताह तक बंगला-हिन्दी के नाटक खेले गये, जिनमें बंगला के 'तिपाही बिद्रोह', 'दमकल' तथा 'पहाड़ी फूल' 'उल्लेखनीय थे । २६ अक्टूबर, ६५ को नयी गोदाम पूजा समिति ने प्रबोध जोशी कृत 'पागल' तथा दूसरे दिन रवि तीर्थ ने रवीन्द्र के ऋतु-गीतों पर आधारित 'ऋतुरंग' नृत्य-नाट्य कृष्णा गुप्त के निर्देशन में प्रस्तुत किया । नगर के कुछ कलाकारों ने मिलकर 'नेफा की एक शाम' का मंचन किया । बन्नीनाथ अप्रवाह, विदेसवरी तथा ब्रजकिशोर की भूमिवाएँ उच्च स्तर की रही ।<sup>111</sup> इसके पूर्व दुर्गावाडी के रंगमंच पर दो बंगला नाटक प्रस्तुत किये गये—'साह्यार नाम रजना' तथा चेना लोक, अचेना मानुष' ।

गया के गौतम बुद्ध महाविद्यालय की छात्राओं ने १९६६ के आरम्भ में 'केन्ट हैट' तथा 'अयिलो' का एक दृश्य प्रस्तुत किया ।

आरा रंगमंच-आरा की नाट्य-संस्था रंगमंच गत कई वर्षों से सक्रिय रही है ।

रंगमंच ने सन् १९६५ में दो नाटक प्रस्तुत किये—प्रथम या प्रो० इयाम मोहन अस्थाना-कृत पूर्णांग नाटक 'तबाग' तथा दूसरा या प्रो० राणा-कृत एकाकी 'मुजरिम कौन ?' 'तबाग' भारत पर चीनी आक्रमण की पृष्ठभूमि पर आधारित है । इसके उपस्थापन में उत्तर प्रदेश के पार्वत्य संगीत, नृत्य तथा वेशभूषा पर दृष्टि रखी गई थी और वहाँ के जनजीवन में प्रचलित रीति-रिवाजों, उत्सवों आदि का भी समावेश किया गया था ।<sup>112</sup> दोनों नाटकों में पात्रों का अभिनय अच्छा रहा ।

बल्लिधारपुर-बल्लिधारपुर में मगध कलाकार ने चतुर्भुज, एम० ए० के कई नाटक मंचस्थ किये, जिनमें प्रमुख हैं—'कृष्ण कुमारी' (१९५८ ई०), 'मैथनाद' (१९५९ ई०), 'सिरामुहोला' (१९५९ ई०), 'श्रीकृष्ण' (१९५१ ई०), 'कस-वध' (१९५१ ई०), 'कुंवर सिंह' (१९५२ ई०), 'अरावली का शेर' तथा 'कलिंग-विजय' । इनमें 'मैथनाद', 'श्रीकृष्ण', तथा 'कस-वध' पौराणिक नाटक हैं और शेष ऐतिहासिक ।

मुजफ्फरपुर-मुजफ्फरपुर में भी नाट्य-विषयक गतिविधियाँ चलती रहती हैं । सन् १९६८ में यहाँ की साहित्यिक-सांस्कृतिक संस्था कला भारती ने डॉ० सियाराम शरण प्रसाद-कृत 'कौन विश्वास करेगा ?' का सफलता पूर्वक मंचन किया । इस नाटक के भागलपुर, गया आदि नगरों में भी प्रयोग हो चुके हैं ।<sup>113</sup>

सिमला-सिमला का हिमाचल थियेटर्स (संस्थापित १९५० ई०) सन् १९५५ से प्रतिवर्ष अखिल भारतीय एकाकी प्रतियोगिता का आयोजन करता है,<sup>114</sup> जिसमें अनेक नाट्य-दल भाग लेते हैं और विजेता दल एवं सर्वश्रेष्ठ कलाकारों को पुरस्कार दिया जाता है । प्रतियोगिताएँ प्रायः सिमला के गेयटी थियेट्र में होती हैं ।

जयपुर : भारतीय लोक कला मंडल-लोक-कलाओं के शोध-सर्वेक्षण, अध्ययन, उन्नयन, प्रदर्शन प्रशिक्षण आदि के उद्देश्य से २२ फरवरी, १९५२ को संस्थापित जयपुर का भारतीय लोक कला मंडल एक भारत-प्रसिद्ध संस्था बन चुका है । मंडल लोक-संगीत के ध्वनि-संकलन (रिकार्डिंग), लोक-संस्कृति के चित्रांकन का कार्य भी करता है । इसके संस्थापक और प्राण हैं—नाटककार एवं नर्तक पद्मश्री देवी लाल सामर ।

सन् १९६५ में ब्यारोस्ट (रूमानिया) में होने वाले तृतीय अन्तर्राष्ट्रीय समारोह में मंडल ने भारत का प्रतिनिधित्व कर परम्परागत कठपुतली-प्रदर्शन का प्रथम पुरस्कार प्राप्त किया । सन् १९६९ (या १९७० ई० ?) में ट्यूनीशिया में होने वाले पंचम अन्तर्राष्ट्रीय लोकनृत्य-समारोह में भारत का प्रतिनिधित्व कर मंडल ने द्वितीय सर्वश्रेष्ठ पुरस्कार प्राप्त किया । इस संस्था के नृत्य-नाट्य दल और कठपुतली दल ईरान (फरवरी, १९७१)

तथा अन्य मध्यपूर्वी देशों, जर्मनी, इटली आदि देशों में भ्रमण कर अपने प्रदर्शनों द्वारा अन्तर्राष्ट्रीय रूपाति एवं प्रशस्ति प्राप्त कर चुके हैं। इस संस्था का उदयपुर में अपना निजी भवन तथा लोककला-संग्रहालय है, जिसे देखने के लिये प्रायः देश-विदेश के सभ्य एवं जिज्ञासु यात्रियों का ताँता बँधा रहता है। मंडल के भवन में एक रंगशाला की भी व्यवस्था है, जहाँ पाँच हजार सामाजिक बैठ सकते हैं। भवन के एक भाग में कठपुतली रंगालय भी है, जहाँ पारंपरिक पुतलियों की नये रूप में प्रस्तुत किया जाता है।

यहाँ का अनुसंधान विभाग मंडल का एक महत्वपूर्ण अंग है, जिसने द्वारा अन्तर्राष्ट्रीय लोकधर्मी कलाओं के सर्वेक्षण, अध्ययन तथा प्रकाशन का उत्त्प्रेक्षणीय कार्य होता है। केन्द्रीय गृह-मंत्रालय के सहयोग से इस विभाग द्वारा मध्य प्रदेश, मणिपुर, त्रिपुरा तथा राजस्थान की आदिवासी जातियों का सांस्कृतिक सर्वेक्षण एवं अध्ययन किया जा चुका है।

दिल्ली के भारतीय नाट्य संघ की ओर में राजस्थान के लोकनाट्यों का सर्वेक्षण कर मंडल ने न केवल एक विस्तृत रिपोर्ट प्रस्तुत की, बल्कि अनेक मुझे, कठपुतलियाँ, परिधान एवं आभूषण तथा मंचोपकरण भी संग्रहीत किये, जिनमें से कुछ तो डेढ़ सौ वर्ष पुराने हैं। "स्थाल की तीन सौ पुस्तकें भी प्राप्त हुई हैं।"

मंडल नियमित रूप से दो पत्रिकाएँ प्रकाशित करता है—'रंगायन' तथा 'लोक कला'। 'रंगायन' डॉ० महेश्वर भालावत के संपादन में प्रकाशित एक मासिक पत्रिका है, जिसमें लेख, सर्वेक्षण-प्रतिवेदन, मंडल के बहुमुखी कार्यों का विवरण तथा 'प्रग्यमान' स्तम्भ के अन्तर्गत पुस्तक-समीक्षाएँ प्रकाशित होती हैं। 'लोक कला' मंडल की अर्द्ध-मासिक शोध-पत्रिका है, जिसके संपादक इय हैं—देवीकाल सामर तथा डॉ० महेश्वर भालावत। इसमें शोध-आधारित विस्तृत निबन्ध, पुस्तक-समीक्षाएँ आदि प्रकाशित की जाती हैं। इसके अतिरिक्त मंडल ने शोध-सर्वेक्षण पर आधारित दो दर्जन से अधिक पुस्तकें प्रकाशित की हैं, जो राजस्थान के लोक-संगीत, लोक-नृत्य, लोकनाट्य, लोककला, लोकनृत्यजन एवं लोकोत्सव आदि से संबंधित हैं।

अनुसंधान विभाग का लोक-साहित्य तथा लोक-सांस्कृतिक-विषयक अपना एक समृद्ध पुस्तकालय भी है, जहाँ देश-विदेश के विद्वान एवं अनुसंधान आकर उससे लाभ उठाते रहते हैं। इसके अतिरिक्त देश-विदेश के कलाकार, नृत्यकार, गीतकार आदि भी आकर यहाँ के शोध, सर्वेक्षण तथा नवीन प्रयोगों से लाभान्वित होते हैं।

मंडल का छविचित्र एवं फ़िल्मायन विभाग सांस्कृतिक खोजों तथा लोक-कला की विविध विधाओं से सम्बन्धित छविचित्र तैयार कर उनके रक्षण का कार्य करता है। आदिवासी-एवं-श्रीलंका-कलाओं के संरक्षण एवं इन्हें लोकप्रिय बनाने के उद्देश्य से वृत्तचित्र भी इसी विभाग में बनाये जाते हैं। इस प्रकार के प्रमुख वृत्तचित्र हैं—'शुरुआत के साठके' (आदिवासी भीलों के सम्बन्ध में), 'मणिपुर और त्रिपुरा की आदिम जातियाँ अपनी रंगीनियों में' (मणिपुर तथा त्रिपुरा के आदिवासियों के संबंध में), 'मध्य प्रदेश के आदिवासी' (मध्य प्रदेश के आदिवासियों के संबंध में), 'मूल' (मूल-महेश्वर के अखिल प्रेमालयान पर आधारित नृत्यनाट्य), 'संस्कृति के रत्नवाले' (राजस्थानी नृत्य-नाट्य के सम्बन्ध में), 'महर्षि नाम' आदि।"

छविचित्र विभाग की भाँति यहाँ का ध्वनि-आलेखन विभाग भी मंडल की स्थायी धरोहर है। इस विभाग द्वारा मानव-जीवन के विविध संस्कारों के गीतों, नृत्यों, विविध स्थाली, विविध नायकियों एवं जातियों के गीतों आदि का ध्वनि-आलेखन किया जा चुका है।"

लोक-कला एवं संस्कृति की खोज, अध्ययन तथा विवेचन में अग्रे बढ़ कर मंडल ने लोकनृत्यों, लोकनाट्यों तथा कठपुतलियों के देशव्यापी तथा विश्वव्यापी प्रदर्शन कर न केवल यश तथा धन अर्जित किया, बल्कि भारतीय लोक-कला एवं संस्कृति के प्रचार-प्रसार तथा कलाकर्मियों के मार्गदर्शन में भी योग दिया है। मंडल के प्रदर्शन विभाग के वर्तमान लोक-नृत्यों तथा कठपुतलियों के प्रदर्शनों में अन्तर्राष्ट्रीय बुरस्कार प्राप्त कर भारतीय कला एवं

हस्तलाघव का विश्व-प्राण्य में सिक्का जमा दिया है। दूसरी ओर मंडल की नृत्य-नाटिकाओं ने देश भर में सर्वत्र बड़ी लोकप्रियता प्राप्त की है। इनमें से 'ढोना-मारू', 'इन्द्र-पूजा', 'गंगा-नार', 'म्हाने चाकर राखो जी', 'पाणिहारी', 'मूमल', 'रामलीला' आदि नृत्य-नाटिकाओं के गो देश के सभी प्रमुख नगरो में प्रदर्शन हो चुके हैं। 'इंद्रपूजा' के लगभग तीन सौ से कम प्रदर्शन नहीं हुए हैं।<sup>1</sup> आजकल मुख्य रूप से तीन नृत्य-नाटिकाएँ प्रदर्शित की जाती हैं—'म्हाने चाकर राखो जी', 'मूमल' तथा 'पाणिहारी'।

'म्हाने चाकर राखो जी' की कथा का उपजीव्य है—मल्ल मीरा का बाल्यकाल, विवाह, वैधव्य, साधु-सातग, मृन्दावन तथा द्वारका की यात्राएँ, कृष्ण के दर्शन और गोलोकवास।

'मूमल' में जैसलमेर की सुन्दर राजकुमारी मूमल की दुःखान्त प्रेम-कथा वर्णित है। मूमल अमरकोट के राजकुमार महेन्द्र को झरोखे से देखकर उस पर भुंग हो जाती है। उसकी धर्त के अनुसार उसका उलझा रेशम तुलझा तथा उसके प्रश्नों का सतोपजनक उत्तर दे उससे विवाह का अधिकारी बन जाता है। वह नित्य रात को अमरकोट से जैसलमेर आता और प्राण होते ही वापस चला जाता। एक बार घायल हो आने से उसके न पहुँच पाने पर मूमल की छोटी बहन महेन्द्र का बेत घर मूमल के महल गई और अधिक रात हो जाने पर उसके पलग पर सो गई। स्वस्थ होने पर महेन्द्र जब रात को वहाँ पहुँचा, तो पर-नृत्य की देखकर लौट गया और फिर कभी मूमल से मिलने नहीं गया।

'पाणिहारी' राजस्थान में प्रचलित पाणिहारी लोकगीत पर आधारित है। जैसलमेर की एक पाणिहारी का पति विवाह के बाद ही परदेश चला गया और बारह बरस तक नहीं लौटा। एक दिन जब वह लौट कर पाणिहारी से पनघट पर खेडडाड करने लगा, तो वह उसे न पहिचान सकी। अन्त में सास की जब उसने उसका हुलिया बताया, तो सास ने कहा कि वही तो उसका परदेशी पति था। सब जाकर उसे लिवा लाते और नृत्य-गान से उसका स्वागत करते हैं।

मडल के कठपुतली-नाटको में प्रमुख हैं—'रामायण' (तुलसी-रामचरितमानस' पर आधारित), 'मृगल दरबार', 'सर्कस', 'सुजाता' ('पंचतन' की एक कथा पर आधारित) तथा 'लघोटी की माया' (एक पारम्परिक कथा)। 'मृगल दरबार' पर ही अन्तर्राष्ट्रीय कठपुतली समारोह में प्रथम पुरस्कार प्राप्त हुआ था। इनके प्रदर्शनों के लिये विशिष्ट कठपुतली मंच तैयार किये जाते हैं। ये कठपुतली-नाटक न केवल मनोरंजक हैं, बल्कि शिक्षाप्रद भी हैं। पद्मश्री देवीलाल मारमर के अनुसार वासित प्रकार के कठपुतली-नाटकों के माध्यम से समस्या मूलक एवं मानसिक रूप में अस्वस्थ बालको तथा वयस्क रोगियों की मनोप्रतिबिम्बों का अध्ययन कर रोग का निदान और उपचार भी किया जा सकता है।<sup>2</sup>

कठपुतलियों के निर्माण, परिधानों की रचना, रंगसज्जा के उपकरण तैयार करने आदि के लिए मडल में एक पृथक् विभाग है—कठपुतली तथा शिल्प विभाग। कठपुतली-प्रशिक्षण के लिये मडल के होनहार कार्यकर्ता एवं पुतली-प्रयोक्ता स्व० गोविन्द की स्मृति में गोविन्द कठपुतली प्रशिक्षण केन्द्र की स्थापना की जा चुकी है, जहाँ सूत्र-संचालित पुतली, दस्ताना पुतली, पशु-पक्षी पुतली, कागज की लुगदी तथा अन्य अनुपयोगी वस्तुओं से पुतलियाँ बनाने के साथ उनका रंग-योजना, परिधान एवं अलंकार-रचना, नाट्यलेखन तथा नाट्य-प्रयोग की शिक्षा दी जाती है। इस केन्द्र को राजस्थान सरकार से मान्यता प्राप्त है। इस केन्द्र द्वारा २०० से अधिक शिक्षक-शिक्षिकाओं को प्रशिक्षण दिया चुका जा है।<sup>3</sup> यह स्मरणीय है कि गोविन्द जी ने सन् १९६२ में जेकोस्लोवाकिया की राजधानी प्राग में कठपुतली प्रशिक्षण में योग दिया था।

राजस्थान प्रसिद्ध नाटक अकादमी ने भी मडल के सहयोग से विभिन्न स्थानों पर कठपुतली-प्रशिक्षण शिविर प्रारम्भ कर दिये हैं।

भारतीय लोक कला मण्डल,  
उदयपुर द्वारा मध्याम को  
नृत्य-नाट्य



ममल महेन्द्र में खलनायक  
दुर्गुण सिंह  
(मध्य में देवीलाल सामर)

'ब्रह्मने बाहर राखो ओ'  
मे विक्रमसिंह (देवीलाल  
सामर)



(भा० लो० क० मण्डल के  
मोज्ज्वल)



कला मन्दिर, खालियर द्वारा मंचस्थ दो माटक :  
ऊपर : प्रेमचन्द कथयण 'छोड़-हूँ 'सभी दिल्ली दूर है' (१९६१ ई०) तथा  
नीचे : सोनू-कल 'सहीदों की बस्ती' (१९६७ ई०) के दृश्य

(कला मन्दिर, खालियर के सौजन्य से)



मंडल का अपना एक संग्रहालय भी है, जो अपनी विरल कला-मामूरी के कारण अद्वितीय है। यद्यपि यह संग्रहालय अभी शीतदावस्था में ही है, तथापि उसे भारत का पहला 'लोक-मण्डल' कहा जा सकता है।<sup>14</sup> इस संग्रहालय में विविध प्रकार के लोकमंचों, वाद्यों, लोक-प्रतिमाओं, आदिवासी कला-उपकरणों, भित्ति-चित्रों, पट-चित्रों, परिधानों एवं अलंकरणों, मेहदी-आलेखनों, देश-विदेश की कठपुतलियों, काष्ठकला के उपकरणों आदि का अपूर्व संग्रह है। देश-विदेश के पर्यटक एवं शोधार्थी, जिज्ञासु एवं कलानुरागी इने कलातीर्थ मान कर देखने आते रहते हैं।

राष्ट्रपति डॉ० जाकिर हुसैन के दायें में 'भारतीय लोक कला मंडल' ने लोक नाट्य-सम्बन्धी कलाओं के अनुसंधान, प्रयोग तथा उत्स्थापन में महत्वपूर्ण प्रगति की है।<sup>15</sup>

राजस्थान संगीत नाटक अकादमी ने १५-१६ मार्च, १९७० को तृतीय लोक नाट्य समारोह उदयपुर में भारतीय लोक कला मंडल के प्रांगण में किया। इसमें राजस्थान के गंगाराम बैरागी के रासधारी दल के अतिरिक्त कहुला (ब्रज) के प० गंगाधर की रासलीला पार्टी, जावरा ( मध्य प्रदेश ) के फकीरचन्द के नाच-दल तथा बड़ोदा (गुजरात) के लोक भवाई दल ने भी भाग लिया।

इस अवसर पर 'लोकनाट्य आधुनिक सन्दर्भ' में विषय पर एक द्विविधसीय विचार-गोष्ठी भी हुई। प्रथम दिन जगदीशचन्द्र माथुर ने और दूसरे दिन डॉ० श्याम परमार ने अध्यक्षता की। इसमें राजस्थान विश्वविद्यालय के भूतपूर्व उप कुलपति डॉ० मोहनसिंह मेहता, अकादमी के अध्यक्ष देवीलाल सामर, अकादमी की सचिव सुधा राजहंस तथा डॉ० महेन्द्र मानावत के अतिरिक्त डॉ० सुधा आर० देसाई (बड़ोदा), डॉ० रामप्रसाद दाधीच (जोधपुर) तथा डॉ० नरेन्द्र मानावत (जयपुर) ने भी भाग लिया। विवेक्य विषय पर सभी विद्वानों ने अपने-अपने विचार व्यक्त किये, जिनमें एक ओर यह कहा गया कि लोक-कलाओं के पारम्परिक रूप को बनाये न रख कर युगा-नुकूल परिवर्तन होना चाहिए ( देवीलाल सामर ) तथा परम्परा की वस्तु होती हुए भी लोकनाट्यों के स्वरूप में परिवर्तन होते रहे हैं और जिन लोककलाओं में आज के जीवन के साथ बने रहने की क्षमता है, वे स्वयं ही नई परिस्थितियों में किसी-न-किसी तरह अपना अस्तित्व साक्षात् कर लेती हैं ( डॉ० श्याम परमार ), तो दूसरी ओर यह मत रहा कि परम्परा को छोड़ना उचित नहीं, क्योंकि उसी के कारण बाहरी लोग उसके प्रति आकृष्ट होते हैं, अतः परम्परा की रक्षा करते हुए भी उसका आधुनिकीकरण किया जाना चाहिये ( डॉ० नरेन्द्र मानावत )।<sup>16</sup>

जयपुर-जयपुर राजस्थान की राजधानी है और प्रत्येक राजधानी में रवीन्द्र रंगमाला बनाने की योजना के अन्तर्गत यहाँ भी रवीन्द्र मंच बन चुका है। रवीन्द्र मंच के बन जाने के बाद विशेष रूप से और स्वातन्त्र्योत्तर-कालीन रंग-चेतना के स्वाभाविक देशव्यापी विकास के फलस्वरूप जयपुर में भी अनेक नाट्य-मन्साएँ बनीं और उन्हींमें रंगमंच को जगाया। इनमें एम्बेयर आर्टिस्ट्स एसोसिएशन तथा राजस्थान विश्व विद्यालय का रिपटरी ग्रुप प्रमुख हैं। इसके अतिरिक्त सरकारी विभागी के कर्मचारी तथा कालिजों की छात्र-छात्राएँ भी रंगदेवता की अर्चना में पीछे नहीं हैं।

एम्बेयर आर्टिस्ट्स एसोसिएशन-सितम्बर, १९६५ में एम्बेयर आर्टिस्ट्स एसोसिएशन ने मोहन मन्सा के निवेशन में मोहन राकेश-कृत 'आपाद का एक दिन' रवीन्द्र मंच की छत पर खुले रंगमंच पर मंचस्थ किया। इस प्रकार का मुक्ताकाश प्रदर्शन जयपुर के सामाजिकों के लिए एक नई वस्तु थी। इसके चार प्रयोग हुए। मीनाक्षी शर्मा की मल्लिका तथा रेडियो कलाकार नन्दलाल शर्मा का मातुल बहुत सप्रण थे। कालिदास की भूमिका में सरताज माथुर प्रभावी न बन सके। इला पांडे, रमा पांडे तथा अरुण माथुर ने क्रमशः प्रियमृगंभरी, अम्बिका तथा कालिदास के प्रतिद्वन्द्वी विलोम की भूमिका की। ग्राम्य पृष्ठभूमि पर रचित दृश्यबन्ध तथा भारतीय परिधान-सज्जा सुन्दर



थी, किन्तु अभिनय में गतिथी तथा संवाद-कथन से यान्त्रिकता का आभास मिलता था । ध्वनि-संकेत उत्तम थे ।<sup>१०१</sup> महाकवि कालिदास के जीवन पर आधारित यह कल्पना-प्रभूत नाटक कालिदास के चरित्र और गौरव के अनुकूल नहीं है ।

राजस्थान विश्वविद्यालय रिपटरी ग्रुप-नवम्बर, १९६८ में राजस्थान विश्वविद्यालय के रिपटरी ग्रुप ने 'ढाई बालर प्रेम का' ( वयन कानेटकर-कृत 'प्रेमा तुम्हा रम कसा' का वसंत देव-वृत हिन्दी-रूपान्तर ) का मंचन फिल्म-कलाकार पिचो कपूर के निर्देशन में किया । प्रो० मारण्ड वर्मा की भूमिका में विजय बकाया ने सजीव अभिनय किया । बबली, बबली की मौं तथा राजाराम के रूप में क्रमशः मोलवी मुन्बर्नी, कमलजीन बीर तथा भारत-रत्न भार्गव का काम धरठा रहा । इस नाटक के जयपुर और अलवर में भी प्रयोग हो चुके हैं ।<sup>१०२</sup>

जयपुर का नाट्य सिविर-जयपुर में राजस्थान सगीत नाटक अकादमी की स्थापना इस राज्य के लोक-नाट्यों के सरोपण-संवर्धन की दृष्टि से एक बरदान रही है । सन् १९६८ से प्रत्येक वर्ष अकादमी लोकनाट्य समारोहों एवं विचार-मोष्ठियों का आयोजन करती रही है । जनवरी, १९६९ में अकादमी ने जयपुर में एक नाट्य-सिविर का आयोजन किया, जिसका सचालन रंम-निर्देशक मोहन महर्षि ने किया । इसमें चालीस नाट्य-नृत्तगियों ने शिक्षण प्राप्त किया । सिविर के समापन पर वहाँ के कुछ कलाकारों ने मोहन महर्षि के निर्देशन में शानदेव-‘शूनुरमुर्ग’ का मंचन किया । महर्षि के निर्देशन पर भारत-रत्न भार्गव ने सूत्रधार के स्थान पर पद्मात्मक कोरस तथा शूनुरनगरी की राजनीति के अन्तर्गत छात्र-असन्तोष, विद्रोही शूण तथा आतंक आदि की नवीन समस्याओं का समावेश कर नाटक के व्यंग्य को तीव्र बनाने की चेष्टा की, यद्यपि उसमें वे अधिक सफल न हो सके । अभिनय बहुत-बहुत असंगत नाट्य-शैली का था, जिससे वाचनिक घासन-वर्णन के शोषलेपन को उभार कर सामने रखा जा सका । इस दृष्टि से निर्देशन सफल रहा । विजय बकाया ( महामन्त्री ), बामुदेव सिंह ( राजा ), भारत-रत्न भार्गव ( विरोधीबाल ) तथा इला पाण्डे ( रानी ) ने अपनी भूमिकाओं के साथ पूरा न्याय दिया ।<sup>१०३</sup>

‘शूनुरमुर्ग’ के प्रयोग जयपुर और उदयपुर में भी किये गये ।

कला समारोह-मार्च, १९६९ में जयपुर में एक कला-समारोह का आयोजन किया गया, जिसमें दिल्ली की नाट्य-सम्पादिमान्तर ने मोहन राकेश का ‘बाघेजधुरे’ प्रस्तुत किया । नाटक में एक सामान्य निम्न मध्यवर्गीय परिवार की कमाऊ गृहिणी के अतिरिक्त चरित्र तथा विविध काम-सम्बन्धों द्वारा उसके अन्तर्विशोह को चित्रित किया गया है । वह स्वयं तो अनूरी रहनी ही है और किसी पूर्ण पुरुष को भी नहीं ओझ पाती । नाटक के निर्देशक एवं नायक ओम शिवपुरी ने पनि महेंद्रनाथ के साथ प्रेमी जुनेसा, सिद्धान्त तथा जगमोहन की चतुर्मुखी भूमिकाएँ कम-बेस सफलता के साथ प्रस्तुत कीं । मावित्री के रूप में सुषा शर्मा पूरी तरह सफल न हो सकीं-चरित्र की व्याख्या और अभिनय, दोनों ही दृष्टियों से । निर्देशक में ओम शिवपुरी ने ईमानदारी का परिचय दिया । रसमन्त्रा उत्कृष्ट थी ।<sup>१०४</sup>

बीमा कर्मचारी मनोरंजन क्लब-इसी वर्ष नगर के बीमा कर्मचारियों के मनोरंजन क्लब ने जयदीनगन्ध माधुर-कृत ‘भारतीया’ बी० के० वस्त के निर्देशन में रंभायित किया । मराठी इतिहास के परिप्रेक्ष्य में किये गये इस प्रिक्की नाटक में वायजवादी तथा तरसिहराव के प्रेम की अवरवाधा अंकित है । इस बहुदृशीय नाटक में केवल तीन दृश्यव्यवही हैं - गर्बेराव घाटों के मकान का कमरा, मूढ-सिविर तथा बालिवर के किये का सहस्राना, किन्तु रंग-मिथ्य की दृष्टि से क्लब का प्रयास सफल न हो सका ।

जयपुर के कालेज-छात्रों ने इस वर्ष एकैकी नाट्य-प्रतियोगिता का आयोजन किया, जिसमें पाँच एकैकी-‘प्रह्लादा’, ‘यमराज की अज्ञात’, ‘एक समस्या’ तथा हरिराम आचार्य-कृत ‘अकाल सध्या’ एवं ‘सत्य शिव सुन्दर’ प्रस्तुत किये गये ।

ग्वालियर-मध्य प्रदेश में ग्वालियर हिन्दी रंगमंच का एक प्रमुख केन्द्र है। आधुनिक युग में जिन दो नाट्य-संस्थाओं ने इस रंगमंच को जन्म देना शुरू किया वे हैं-आर्टिस्ट्स कम्पाइन् (१९४० ई०) तथा कला मन्दिर (१९४३ ई०)। इसके अतिरिक्त यहाँ की कुछ नवोदित नाट्य-संस्थाएँ तथा कालेजों की छात्र-छात्राएँ भी समय-समय पर नाटकाभिनय किया करती हैं।

आर्टिस्ट्स कम्पाइन्-आर्टिस्ट्स कम्पाइन् प्रायः अपने वाषिर्कोत्सव पर हिन्दी के अतिरिक्त मराठी के और प्रमुख रूप से मराठी नाटक खेलता रहा है, क्योंकि इसके अधिकांश कलाकार मराठी ही हैं। सन् १९६५ में पचीस वर्ष पूर्ण होने पर संस्था ने अपनी रजत-जयन्ती मनाई। इसकी अपनी एक रंगशाला भी है।<sup>१८</sup>

सन् १९६७ में कम्पाइन् ने मयू भंडारी-कृत 'बिना दीवारों के घर' प्रस्तुत किया। संभवतः यह नाटक का प्रथम प्रयोग था, जो लेखिका की उपस्थिति में किया गया था। नौकरपेशा दो पति-पत्नी (अजित और शोभा) सदेह की दीवारों के करीब-दूसरे से पृथक् हो जाते हैं। यह तनाव यहाँ तक बढ़ जाता है कि छ वर्ष की उनकी पुत्री अपनी की अवस्था भी दोनों को नहीं मिला पाती। अन्धकार में सब पर दस अन्धी की उपस्थिति की अनुभूति तो की जाती है, किन्तु प्रकाश में वह कहीं नहीं दीखती। बार-बार सब पर अन्धकार करने से कथा की एक सूनता और संश्लेषणीयता में आने वाले व्याघात, कथा की कसावट के अभाव तथा निर्देशन की कुछ अन्य त्रुटियों के बावजूद पुरुषोत्तम खानवलकर ने अजित की तथा उषा सुर्वे ने जीजी की भूमिकाओं में प्राण फूँक दिये। नवोदित कलाकार पद्मा खडकर शोभा की भूमिका के साथ न्याय न कर सकी। निर्देशन मैया साहब भागवत ने किया।<sup>१९</sup>

सन् १९६९ में दो मराठी नाटकों के साथ कम्पाइन् ने हिन्दी का 'काचनगर' (अम्बु मित्र के बंगला नाटक का हिन्दी अनुवाद) सफलता के साथ मंचित किया।

कला मन्दिर-कला मन्दिर ग्वालियर की एक अर्ध-सपन्न नाट्य-संस्था है, जो गल १७ वर्षों से सगीत, नृत्य और नाटक के क्षेत्र में अनवरत सेवा करती आ रही है। ग्वालियर की राजमाता विजयारामे त्रिचिया मन्दिर की महासचिविका हैं। मन्दिर ने न केवल ग्वालियर में, बल्कि बाहर जाकर भी अपना कला-प्रदर्शन किया है।

सन् १९५८ से १९६१ तक शास्त्रीय गायन-बादन एवं नृत्य प्रतिक्रियाओं के अतिरिक्त प्रत्येक वर्ष अखिल भारतीय एकाकी नाटक प्रतियोगिता का भी आयोजन किया गया, जिसमें देश की विभिन्न नाट्य-संस्थाओं ने भाग लिया। विजेता संस्थाओं और कलाकारों को पुरस्कृत कर उन्हें सम्मानित भी किया गया। दिसम्बर, १९६१ में मन्दिर ने प्रेमचन्द कथप 'सोज'-कृत 'अभी दिल्ली दूर है' नाटक मंचस्थ किया। सन् १९६२ में चीनी आक्रमण के कारण रेल किराये की रियायत मिलना बन्द हो जाने से ये प्रतियोगिताएँ स्थगित कर दी गईं। सन् १९६५ में पाकिस्तानी आक्रमण के कारण कई वर्षों तक ये प्रतियोगिताएँ न हो सकीं। देश में सकटकालीन स्थिति के समाप्त हो जाने पर ये प्रतियोगिताएँ अब पुनः प्रारम्भ कर दी गयी हैं। प्रतियोगिताएँ प्रायः दिसम्बर-जनवरी में होती हैं और भाग लेने वाले नाट्य-दलों के लिए ५० प्रतिशत रेल-रियायत, निशुल्क निवास एवं प्रकाश की व्यवस्था की जाती है।

मन्दिर अपने वाषिर्कोत्सवों अथवा एकाकी नाटक प्रतियोगिताओं के अवसर पर स्वयं भी अपने नाटक प्रस्तुत करता रहा है। १२ सितम्बर, १९६६ को अपने तेरहवें वाषिर्कोत्सव पर मन्दिर ने ज्ञानदेव-वतन की आबरू तथा २१ अक्टूबर, १९६७ को अपने चौदहवें वाषिर्कोत्सव पर प्रेमचन्द कथप 'सोज'-कृत 'शहीदों की बस्ती' आरम्भित किया। दोनों अवसरों पर मध्य प्रदेश के तत्कालीन मुख्य मंत्री गोविन्द नारायण सिंह मुख्य अतिथि के रूप में उपस्थित थे। प्रथम द्विअंकी और द्वितीय त्रिअंकी नाटक हैं और दोनों का उपजीव्य है-काश्मीर में पाकिस्तानी आक्रमण एवं घुसपैठ। 'शहीदों की बस्ती' का दृश्यबंध तथा रंगदीपन बहुत सुन्दर था। दिनेश दीक्षित

(करीमा), सतोष शर्मा ( सोहनी ), उषा मुखें ( काशी बुआ ) तथा रमेश उपाध्याय ( मूसा मामू ) की भूमिकाएँ विशेष रूप से सराहनीय थीं । हसन बाबा की भूमिका में प्रेम कश्यप का अभिनय सजीव था । निर्देशक थे—भैया साहू भागवत ।<sup>१३</sup>

९ नवम्बर, १९६८ को १५ वें वापिकोस्मव पर टीपू सुल्तान के जीवन पर आधारित ज्ञानदेव अग्निहोत्री का 'चिराग जल उठा' गोकुल किशोर भटनागर के निर्देशन में नाट्य मंदिर में खेला गया । उषा मुखें (रही बेगम), नानकराम नगानी (टीपू सुल्तान), रमेश उपाध्याय (नाना फज्जवीस), आनन्द गुप्त (कप्तान लैली), अनन्त सधनीस (दोबान) ने मुख्य भूमिकाएँ कीं ।<sup>१४</sup>

३० सितम्बर १९६९ को मन्दिर ने सतीश डे-कृत 'किसका हाथ ?' नाटक मंचस्थ किया । यह एक जासूसी नाटक है, जिसका रमेश उपाध्याय द्वारा प्रस्तुत दृश्यबन्ध बहुत मध्यम था ।<sup>१५</sup>

कला मन्दिर सातवें दशक के अन्त तक लगभग एक दर्जन नाटकों का आरक्षण कर चुका है ।

मन्दिर के आमन्त्रण पर दिल्ली तथा अन्य स्थानों की नाट्य-संस्थाएँ खालियर आकर नाट्य-प्रदर्शन करती रही हैं । इनमें दिल्ली का फाइन आर्ट्स सेंटर तथा श्री आर्ट्स क्लब प्रमुख हैं । फाइन आर्ट्स सेंटर ने सतीश डे-कृत 'घरती से गगन तक' ( १९६७ ) तथा श्री आर्ट्स क्लब ने 'पैसा बोलता है' ( ३ जनवरी, १९६८ ) का प्रदर्शन किया । 'घरती ने गगन तक' अनश्वरा की कल्पनानीत बुद्धि और परिवार-निर्भोजन की समस्या पर आधारित है ।

अन्य संस्थाएँ—खालियर की संबोधित नाट्य-संस्थाओं में उल्लेखनीय हैं—अभिनव कला केन्द्र तथा कला भारती ( १९६९ ई० ) । अभिनव कला केन्द्र ने जनसंस्था की समस्या पर आधारित सतीश डे का हास्य-नाटक 'श्रीमती जी' ( १९६९ ई० ) तथा कला भारती ने सतीश डे का एक अन्य नाटक 'ईसान, पैसा और भगवान' ( १७ अगस्त, १९६९ ) को आरक्षण किया । दोनों सामान्य कोटि के नाटक हैं ।

खालियर की छात्र-छात्राओं में नाटकाभिनय के प्रति विशेष रुचि है । सन् १९६९ में महारानी लक्ष्मीबाई महाविद्यालय के छात्रों ने ज्ञानदेव अग्निहोत्री-कृत 'बुद्धिजीवी' तथा डॉ० रामकुमार वर्मा का 'सुमके', पद्मा विद्यालय के छात्रों ने डॉ० रामकुमार वर्मा-कृत 'चारमित्रा', डॉ० भगवत सहाय स्वारक महाविद्यालय के छात्रों ने डॉ० रामकुमार वर्मा का 'किराये का मकान', गजरा राजा स्कूल के छात्रों ने 'मन्दिर की शक्ति' तथा मिस हिल् विद्यालय की छात्र-छात्राओं ने ज्ञानदेव अग्निहोत्री का 'शुतुरमुर्ग' मंचस्थ किया ।

इनमें कमल वशिष्ठ द्वारा निर्देशित 'शुतुरमुर्ग' लोक-खेली में प्रस्तुत किया गया था, जो सफल रहा । रानी की भूमिका में होरथी ओलियाई का अभिनय सर्वोत्कृष्ट रहा ।

भोपाल-देश की स्वतन्त्रता ने भोपाल में भी नये प्राण फूँके और वहाँ के नवाब ने सन् १९४७ में पारसी-शैली के एक नाटक का आयोजन किया, जिसमें इन्दौर, खालियर, दिल्ली, लखनऊ आदि के कलाकारों ने भी भाग लिया । इनके अन्तर्गत् भोपाल की नगरपालिका ने सन् १९५४ में 'हमारी आजादी' नाटक खेला ।<sup>१६</sup> मध्य प्रदेश की राजधानी बनने के बाद से यहाँ कला केन्द्र, लोक कला केन्द्र आदि कई नाट्य-संस्थाएँ जाग उठी हैं । ये संस्थाएँ प्रायः मराठी के साथ हिन्दी के नाटक भी खेलती हैं । लोक कला केन्द्र के हिन्दी-नाटकों में 'सघर्ष और बलिदान' तथा 'पाप और प्रकाश' ( मू० ले० टाल्सटॉय ) उल्लेखनीय हैं । प्रयोक्ता ए० ए० खान द्वारा प्रस्तुत 'आम्रपाली', 'रोटी और बेटी' (रमेश मेहता) आदि नाटक भी सफल रहे ।

जयसपुर • शहीद भवन रंगमाला—रमय के मानचित्र में भारत के कोने-कोने में फैले उपर्युक्त नगरों की गौरवपूर्ण श्रृंखला की एक अन्य महत्वपूर्ण कड़ी है—जयसपुर, जहाँ हिन्दी का प्रथम और एकमात्र परिक्रामो रमयच शहीद भवन के भीतर सप्ताह में अवस्थित है । रमयच लगभग पैंतालिस हजार की छायात से बन कर सन् १९६१

में तैयार हो गया था। सहोद भवन गोलबाजार मे दस एकड़ से कुछ अधिक भूमि में बना है, जिसके वृत्ताकार प्रेक्षागार (सभा-कक्ष) की दीवारों पर भारतीय स्वातन्त्र्य-संग्राम के अनेक कलापूर्ण चित्र, नन्दलाल बोस के निर्देशन में शान्ति निकेतन के कलाकारों द्वारा अंकित किए गये हैं। इसमें २० फुट बांस के मंच की व्यवस्था भी है। मूल रंगमंच की गहराई २२ फुट तथा लम्बाई ३२ फुट है। यह रंगशाला आधुनिक रचनीय एवं ध्वनि-यन्त्रों से सुसज्जन है। परदे, कटसीनों और यन्त्रिका आदि की पूर्ण व्यवस्था है। इसमें बालकनी (गैलरी) के १८० पीठासनों सहित कुल ४६४ पीठासन हैं।

इस रंगशाला के उद्घाटन के अवसर पर १५ से १८ अक्टूबर तक चार दिन का समारोह हुआ। रंगशाला का उद्घाटन तत्कालीन सूचना एवं प्रसारण मंत्री डॉ० बी० सी० केसकर ने १६ अक्टूबर को किया। दूसरे दिन भारतीय नाट्य संघ (नई दिल्ली) की मध्यप्रदेशीय शाखा का उद्घाटन धीनरी कमलादेवी चट्टोपाध्याय के कर-कमल से हुआ। इस अवसर पर नाटक और रंगमंच पर चार त्रिवार-मोडिफो के अतिरिक्त हिन्दी तथा मराठी, बँगला और तमिल भाषाओं के कुल दस नाटक नेले गये। हिन्दी के नाटकों में प्रमुख थे—सेठ गोविन्ददास-कृत 'शकराचार्य' और डॉ० रामकुमार वर्मा कृत—'बौमुदी महोत्सव'।

प्रत्येक वर्ष १६ अक्टूबर से माह-व्यापी नाट्य समारोह इस परिक्रामी रंगमंच पर होता है। इसमें पूर्णांक एवं एकाकी, दोनों प्रकार के नाटक अभिनीत होते हैं। अक्टूबर १९७४ तक हिन्दी (६०० नाटक), मराठी (१०० नाटक), बँगला (७० नाटक), गुजराती (७ नाटक), मलयालम, कन्नड, तेलगु, पंजाबी, तमिल आदि भाषाओं के कुल मिला कर प्रायः ९०० नाटक इस रंगमंच पर मंचस्थ हो चुके हैं।

हिन्दी के इस परिक्रामी रंगमंच की स्थापना का श्रेय हिन्दी के प्रसिद्ध नाटककार और हिन्दी-मन्त्र अथ स्व० सेठ गोविन्ददास को है, जो उनके जीवन की ही नहीं, समूचे हिन्दी-जगन की एक महान उपलब्धि है।

विलासपुर—हिन्दी रंगमंच के मानचित्र में, मध्यप्रदेश के अन्तर्गत ग्वालियर, भोपाल तथा जबलपुर के साथ ही विलासपुर को भी अंकित किये बिना नहीं रहा जा सकता। यद्यपि यहाँ बंगालियों की संख्या पर्याप्त होने के कारण दुर्गा-पूजा के अवसर पर अनेक नाट्य-संस्थाएँ बँगला नाटक प्रतिवर्ष खेलती हैं, उनमें नव नाट्यम् एक ऐसी संस्था है, जो बँगला के साथ हिन्दी के नाटक भी लेख दिया करती है। यह संस्था अब तक जानदेव अग्निहोत्री-कृत 'माटी जागी रे', कृष्णचन्द्र-कृत 'दरवाजे खोल दो' (एकाकी) तथा रमेश मेहता-कृत 'डॉंग' का मंचन कर चुकी है।<sup>१९</sup>

वहीं की हिन्दी की नाट्य-संस्थाओं में उल्लेखनीय हैं—हिन्दी साहित्य समिति, रंगमंच (१९९६ ई०) तथा नव प्रभात कला सगम (१९६६ ई०)।

हिन्दी साहित्य समिति—हिन्दी साहित्य समिति कृष्णकुमार गौड़-कृत 'सरहर्', सतीश डे-कृत 'हिवालय ने पुकारा' तथा 'इन्सान और शतान', रमेश मेहता-कृत 'अँडर सेक्रेटरी' आदि कई नाटकों का अभिनय कर चुकी है।<sup>२०</sup>

रंगमंच :—रंगमंच ने 'रमेश मेहता-कृत 'डॉंग', राजकुमार अनिल-कृत 'चौर के साथे मे' आदि नाटक मंचस्थ किये। नवप्रभात कला सगम ने सतीश डे के 'संयोग' का मंचन हासिद अली खाँ के निर्देशन में किया।<sup>२१</sup>

निर्देशकों की संस्थाएँ :—इसके अतिरिक्त किंती ध्वज का प्रयोग किये बिना निर्देशक विनय मुखर्जी ने आनन्द-नेफा की एक शाम', निर्देशक राजकुमार अनिल ने सतीश डे का 'नया मूरज, नई किरण' तथा सोह मुखर्जी का 'बूनाय के चोचले' तथा निर्देशक सुनील मुखर्जी ने रमेश मेहता का 'उलसन' (१ अक्टूबर, १९६६) की प्रस्तुति की।

प्रायः ये सभी नाटक विलासपुर के नाय-ईस्ट रेलवे इन्स्टीट्यूट के रंचमंच पर खेले जाते हैं। इस इन्स्टीट्यूट द्वारा प्रत्येक वर्ष नाटक प्रतियोगिता भी की जाती है, जिसमें हिन्दी नाटकों के अनिर्दिष्ट बंगला, तेलगू तथा अंग्रेजी के नाटक भी खेले जाते हैं।<sup>१८</sup>

**अन्य** —खालिदर की मीनि विलासपुर की छात्र-छात्राएँ भी नाटकाभिनय की दिशा में विशेष रूप से मश्रूम हैं। ये नाटक प्रायः वार्षिकोत्सवों के अवसर पर ही होते हैं। राजकीय महिला महाविद्यालय की छात्राओं ने धर्मवीर भारती-‘अपा युग’ तथा भी० एम० दुबे महाविद्यालय के छात्रों ने मोहन राकेश-‘अपाठ का एक दिन’ का सफल मंचन किया। दुबे महाविद्यालय के छात्रों ने डॉ० सुरेशचन्द्र शुक्ल ‘चन्द्र’-कृष्ण ‘रमोन चरमा’ तथा वहाँ की छात्राओं ने ‘चन्द्र’-कृत ‘गृह-कलह’ का प्रदर्शन किया।

**उपलब्धियाँ और परिमीमाएँ** —हिन्दी-रंगमंच के इस मिहाबलोकन के उपरान्त यह वृत्ता में और किंवास-पूर्वक कहा जा सकता है कि मने ही नई-नई नाट्य-मस्याएँ बनें और ब्रिगें, किन्तु हिन्दी-रंगमंच के चरण अबाध गति से आगे बढ़ रहे हैं। उनकी परिमीमाएँ हैं, अनहंताएँ हैं, किन्तु उनकी उपलब्धियों का पलड़ा मिर भी भारी है। संक्षेप में, ये उपलब्धियाँ और परिमीमाएँ इस प्रकार हैं :-

(१) आधुनिक युग प्रधानतया व्यावसायिक रंगमंच का युग है, किन्तु उसके साथ व्यावसायिक एवं अर्द्ध-व्यावसायिक मंच का सह-अस्तित्व इस युग की विशेष उपलब्धि है।

(२) दोनों क्षेत्रों में स्थायी रंगशालाएँ हैं, किन्तु कुछ सस्थाओं की अपनी रंगशालाओं को छोड़ कर शेष ने बहुधा बहु-प्रयोजनीय, नगरपालिका, रेलवे अथवा शिखा-सस्थाओं के रंगभवनो या समारोहों (हॉलों) को किराए पर लेकर नाटक खेले। बड़े समारोहों, छोटे नगरों आदि में स्थायी पंढाल एवं मंच बना कर ही काम चला लिया गया।

(३) हिन्दी-रंगमंच के क्षेत्र में खुले (मुक्ताकाश) मंच और बृत्तस्थ मंच (एरेना स्टेज) से लेकर परिजामी मंच तक अनेक प्रकार के मंचों के सफल प्रयोग किये गये।

(४) हिन्दी के व्यावसायिक एवं अर्द्ध-व्यावसायिक मंच पर पारसी शैली के नाटक से लेकर आधुनिकतम नाट्य-प्रयोग किये गये, किन्तु आधुनिक हिन्दी-रंगमंच का प्रतिनिधित्व व्यावसायिक मंच द्वारा किया गया, जो मुख्यतः प्रयोगवादी बना रहा। मंच पर मंच-नाटकों के साथ गीति-नाट्य एवं नृत्यनाट्यों के प्रयोग भी हुए। पूर्णतः नाटकों के अनिर्दिष्ट एकाकी नाटकों को भी मंचस्थ किया गया, यद्यपि प्रत्येक दशक में प्रदर्शन की अधिकतम समय-सीमा ढाई से तीन घण्टे तक ही रखी गई।

(५) आधुनिक युग के उत्तरार्ध में, विशेषकर देश की स्वतन्त्रता के बाद, परदे की जगह त्रिपादवीय दृश्यबो, बहुचरितरीय, बहुमणीय मंचों, प्रतीक-भञ्जा का उपयोग किया जाने लगा। समर्थ नाट्य-मस्याओं द्वारा रंग-दीपन और ध्वनि-मिश्रित के किये आधुनिकतम साधनों का उपयोग किया गया।

(६) हिन्दी-रंगमंच ने इस युग को अनेक मौलिक रंग-नाटककार, निर्देशक एवं कलाकार दिये, जो एक नूतन लक्षण है।

रंग-नाटककारों में रमेश मेहता ख्वाजा अहमद अब्बास, राजेन्द्रमिह वेदी, इनर चगताई, हबीब तनवीर, राजेन्द्र रघुवशी, सीताराम चतुर्वेदी (अभिनव भरत), पण्डितमन्द वरमा, पृथ्वीराज कपूर, विनोद रस्तोगी, डॉ० अनाज, मोहन राकेश, वीरन्द्रनारायण, के० बी० चन्दा, कुँवर कल्याण मिह, सर्वदानन्द वर्मा, रणधीर साहित्यालकाय वृद्धिचन्द्र अग्रवाल ‘मधुर’, रामचन्द्र ‘आशु’, ज्ञानदेव अग्निहोत्री, डॉ० लक्ष्मीनारायणलाल, विमला रत्ना, आर० जी० आनन्द, रामवृक्ष वनीपूरी, रामेश्वरसिंह कदवप, चतुर्भुज वर्मा, राजकुमार, मन्त्रालाल ‘शील’, डॉ० विपिन अग्रवाल, धर्मवीर भारती, धर्मनाथ सिंह, राजेन्द्रकुमार शर्मा, मृदारासस, शिवमृष्ट सिंह, वृजमोहन दाह, सुरेन्द्र वमा, आदि

उल्लेखनीय है। कुछ अन्य नये-पुराने नाटककारों में जयशंकर 'प्रसाद' भगवतीचरण वर्मा, अमृतलाल नागर, गोविन्द बल्लभ पंत, हरिकृष्ण 'प्रेमी', जगदीशचन्द्र माथुर, डॉ० रामकुमार वर्मा, उपेन्द्रनाथ 'अंक', चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, सुदर्शन आदि के नाटक भी रंगमंच पर प्रस्तुत किये गये।

निर्देशकों में पृथ्वीराज कपूर, सीताराम चतुर्वेदी, ई० अल्का जी, सत्यदेव दुवे, प्रेमशंकर 'नरसी', माधव शुक्ल, हबीब 'तनवीर', ललितकुमारसिंह 'नटवर', श्यामानन्द 'जालान' मोहन महिषि, ओम शिवपुरी, कर्नल एच० बी० गुप्ते, शोला भाटिया, रमेश मेहता, प्रभातकुमार घोष, कुँवर कल्याणसिंह, अमृतलाल नागर, आर० जी० आनन्द, बलराज साहनी, मोहराज मोदी, आई० एस० जोहर, देवीलाल सामर, नरेन्द्र शर्मा, गुरु गोपीनाथ, नयना शर्मा आदि नया कलाकारों में पृथ्वीराज कपूर, 'नरसी', माधव शुक्ल, रमेश मेहता, श्यामानन्द जालान, ओम शिवपुरी, कुमुद नागर, आदि जैसे अभिनेता-निर्देशकों के अतिरिक्त राजकपूर, प्रेमानाथ, सज्जन, जोहरा सहगल, पुष्पा हंस, बबबबिहारीलाल, बिलोचन झा, केशवराम टंडन, देवदत्त मिश्र, सीतादेवी, सोना चटर्जी, कृष्णा मिश्र, उमा सहाय, प्रमोदावाला, अजरा, इन्दुमती, विश्वनाथ शर्मा, केशव खत्री, अंबा शंकर, जमुनाप्रसाद पाण्डेय, केशवराम टंडन, सुषा शर्मा, कृकुट टंडन, रानी मानं, राज मिश्र, सुनीति ओबेराय, ओंकार नाथ बाजपेई आदि प्रमुख हैं। विश्वनाथ शर्मा, केशव खत्री, अम्बाशंकर आदि अपनी स्त्री-भूमिकाओं के लिए प्रसिद्ध रहे हैं। कलाकारों विशेषकर स्त्री-कलाकारों द्वारा मुक्त एवं स्वाभाविक अभिनय इस युग की विशेष देन है।

(७) प्रत्येक सत्ता के प्रायः अपने नाटककार होते हैं अथवा अधिकांश सत्ताएँ नाटककार-निर्देशकों की संस्थाएँ होती हैं और उन्होंने अधिकांशतः उन्हीं के नाटक खेले। हिन्दी क्षेत्र के प्रतिष्ठित नाटककारों में से कुछ छोड़े से नाटककारों के नाटक ही अपनाये गये।

रंगमंच से सम्बन्धित अधिकांश नाटककारों ने विदेशी, संस्कृत और हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के नाटकों के ह्वात्तर अथवा विभिन्न भाषाओं के प्रसिद्ध उपन्यासों के नाट्य-रूपान्तर किये, जिससे हिन्दी-रंगमंच की अपनी निजी परम्परा का निर्माण न हो सका। मौलिक कृतियों की अवहेलना हिन्दी-रंगमंच के विकास में बाधक रही।

(८) आधुनिक युग में न केवल हिन्दी-रंगमंच ने साकारत्व ग्रहण किया, रंगमंच, रंग-तिल्ल और नाटको-पस्थापन की विविध समस्याओं पर पत्र-पत्रिकाओं, विचार-मीठियों, परिषदों, सम्मेलनों आदि में खल कर विचार-विमर्श भी हुआ, जिससे रंगमंच के विकास के लिये कुछ महत्वपूर्ण निष्कर्ष सामने आये। नाट्य-विभाग की दिशा में भी सहायनी प्रयास हुए।

(९) सम्पूर्ण देश में, विशेषकर उत्तरी भारत में हिन्दी-नाटकों को देखने वाला सामाजिक-वर्ग तैयार हुआ, किन्तु 'बुकिंग आफिस' पर जाकर टिकट खरीदने वालों की अभी भी कमी है। इस दृष्टि से हिन्दी के सामाजिक बंगला, मराठी या गुजराती के सामाजिकों से पीछे है।

## (४) निष्कर्ष

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि आधुनिक युग के प्रारम्भ के समय तक चलचित्रों के उत्कर्ष और प्रसार व्यावसायिक महत्वों के आन्तरिक विग्रह एवं पारस्परिक प्रतिस्पर्धा, नाट्योपस्थापन के बढ़ते हुए व्यय और संचालकों की अनुभवशून्यता आदि के कारण मराठी और हिन्दी का व्यावसायिक संघ प्रायः समाप्त हो चला था, किन्तु बंगला और गुजराती के व्यावसायिक मंच बदलते हुए प्रबन्धों के अन्तर्गत, एकाग्र अरवाद को छोड़कर निरन्तर चलते रहे, क्योंकि उनकी नींव गहरी थी। बंगला और गुजराती क्षेत्रों के सामाजिक चलचित्रों के बावजूद नाटक बराबर देखते रहे और इसमें उन्हें आत्मतोष, गौरव और गर्व का अनुभव होता रहा, किन्तु मराठी और

हिन्दी में पुनः व्यावसायिक मंच का क्रमशः नाट्य-निकेतन और मूनलाइट थियेटर के रूप में अभ्युदय हुआ। इस युग के अन्तिम दशक (सातवें दशक) के प्रारम्भ होने-होने नाट्यनिकेतन की सक्रियता घट गई, और मूनलाइट भी इस दशक के अन्त में निर्रिज हो गया।

इस युग में व्यवसायिक मंच पल्लविन होकर विकसित हुआ और उसकी शाखाएँ-प्रगाछाएँ हिन्दी तथा आलोच्य भाषाओं के क्षेत्र में फैल गईं। इस क्षेत्र में बंगाल के ख़ाल ने एक नवीन नाट्य-आन्दोलन को जन्म दिया, जिसमें बंगला, हिन्दी, गुजराती और मराठी के नाट्य-आन्दोलनों को प्रभावित किया और अन्त में एक विविध विचारधारा में सम्बद्ध होकर उत्तरोत्तर सारे देश में फैल गया, किन्तु अन्ततः इसी एकांगी विचारधारा और राष्ट्रीय नाट्य-आन्दोलन के अन्तर्गत हुए दबाव के कारण नव-नाट्य आन्दोलन की शक्ति क्षीण हो गई। केवल हिन्दी में इसके पश्चिन्ह कुछ देर तक रोप कने रहे। अब इन नव नाट्य-आन्दोलन में उक्त विविध विचारधारा से पूर्णतः ही अमिनय, रंगमंच, विषय-वस्तु, नाट्य-पद्धति, उपस्थापन आदि की दृष्टि में एक क्रांति उपस्थित कर दी है। यह क्रांति बंगला आदि की भाँति हिन्दी में विशेषरूप से परिलक्षित हो रही है, जिसमें प्रतीकवादी, अभिष्यं जनावादी तथा अमरगत नाटकों के भी प्रयोग होने लगे हैं। आज का हिन्दी नाटककार इस क्रांति के प्रति सजग और संवेदनशील है, किन्तु हिन्दी रंगमंच की अपनी परिमीमाओं और पूर्वाग्रहों के कारण उसे मराठी या गुजराती नाटक की भाँति पूरा सम्मान नहीं प्राप्त हो सका है। नाटकों के अभाव के कथित दैन्य में यद्यपि सभी भाषाओं के आधुनिक रंगमंच पीड़ित हैं किन्तु हिन्दी का रंगमंच दूसरों की जूठन को बटोरकर ही बड़े सतोप का अनुभव कर रहा है। रूपान्तरों या नाट्यरूपान्तरों की अपेक्षा मौलिक नाटक प्रस्तुत करने वाली नाट्य-संस्थाओं की विशेष सम्मान और लोकप्रियता प्राप्त है।

इस युग में रंगशालाओं का अभाव, किन्तु जहाँ रंगशालाएँ हैं, वहाँ उनके पूरे सपाहू प्रयोग का न होना अपने में एक विचित्र विरोधाभास है, जिससे सभी भाषाक्षेत्रों की रंगशालाएँ प्रभावित हैं। फिर भी यह सत्य है कि बम्बई, दिल्ली, कलकत्ता, पूना, नागपुर, वाराणसी, जबलपुर, लखनऊ, आगरा, पटना, जयपुर, चंडीगढ़ आदि कुछ स्थानों को छोड़ कर जहाँ भी सुसज्जित रंगशालाएँ नहीं हैं, और अन्यत्र जहाँ रंगशालाएँ हैं भी, वे वास्तव में रंगशाला कहे जाने योग्य नहीं हैं। देश की राष्ट्रीय रंगशालाओं की एक सुसंबद्ध मूलला की नितांत आवश्यकता है। इस मूलला में मुत्ताकाश रंगशालाएँ भी बनाई जा सकती हैं। आलोच्य युग के अन्त तक हिन्दी-क्षेत्र में मुत्ताकाश या खुली रंगशालाएँ भी बन चुकी थीं। ये रंगशालाएँ सभी नाट्य-संस्थाओं को बिना किसी भेद-भाव के मस्ते या महासत्ता-प्राप्त विचारों पर उपलब्ध होनी चाहिये।

श्री आर्ट्स क्लब, दिल्ली द्वारा प्रस्तुत बच्चों के नाटक इस युग की एक विशेष उपलब्धि है। हिन्दी में इन और असी बहुत कम ध्यान दिया गया है। बंगला का गिगुरंगमहल इस दिशा में अग्रणी है।

इस युग की सामान्य प्रवृत्ति ऐमे त्रिजगी या द्विजकी नाटकों की ओर है, जिनमें कोई दृश्य-विभाजन न हो और यदि कोई दृश्य-विभाजन हो भी, तो वह स्थानाश्रित न होकर कालाश्रित हो, जिसमें एक ही दृश्यवच पर नाटक खेले जा सकें। बंगला के नाटक प्रायः अनेक दृश्यों में होते हैं, जिनका कारण वहाँ का उन्नत परित्रामी मंच है, जिस पर वे अपने बहुदृश्यीय नाटकों को सरलता में दिवा सकते हैं। हिन्दी में मराठी और गुजराती की भाँति एक दृश्यवच वाले नाटकों की प्राथमिकता प्राप्त है। प्रयोगावधि की दृष्टि से मराठी के चार घंटे वाले लम्बे नाटकों के विपरीत हिन्दी में बंगला या गुजराती की भाँति तीन घण्टे के नाटक पसन्द किये जाते हैं। हिन्दी में नृत्य, गान या अमिनय के लिये महिलाओं की उपलब्धता की अब कोई समस्या नहीं है यद्यपि यहाँ भी मराठी या गुजराती की भाँति कुछ वर्षों पूर्व तक पुरुष ही स्त्रियों के रूप में काम करते रहे हैं।

आधुनिक युग में हिन्दी में नाट्य-शिक्षण की दिशा में अन्य भाषाओं की भाँति सराहनीय प्रयास हुए-





## ५१४। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

- १८ डॉ० हेमन्तनाथ दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वि० भा०, पृ० २९२।
- १९ बही, पृ० २८७।
२०. बही, पृ० २८८।
२१. बही, पृ० २९६।
- २२ (क) बही, पृ० २८८, तथा  
(ख) डॉ० आयुतोष मट्टाचार्य, बांगला नाट्यसाहित्ये इतिहास, द्वि० खं०, पृ० ५७९।
- २३ २२ (ख)-वत्, पृ० ५७९-५८०।
२४. बही, पृ० ५८८।
२५. बही, पृ० ५८९।
२६. बही, पृ० ५८८।
२७. १८-वत्, पृ० ३१४।
२८. बही, पृ० ३१५।
२९. मैवरमल सिन्धी, हमारे रंगमंच कलकत्ता-रंगमंच की राश्यानी (हिन्दी नाट्य महोत्सव, १९६४, कलकत्ता, अनामिका, पृ० ४९)।
३०. २२ (ख)-वत्, पृ० ५९९।
३१. बही, पृ० ६०२।
३२. बही, पृ० ६०२-६०३।
३३. तापस सेन, बध्यस, लिटिल थियेटर ग्रुप, कलकत्ता से एक मेट (दिसम्बर, १९६५) के आधार पर।
- ३४ २२ (ख)-वत्, पृ० ६०८।
३५. बहुरूपी, कलकत्ता, १९५५, पृ० ८।
३६. २२ (ख)-वत्, पृ० ६१३।
३७. शम्भु मिश्र, रत्नकरवी : दू प्लाइट्स आफ व्यू (नाट्य, टैगोर सेंटरि नगर, १९६२, पृ० ६१)।
- ३८ २२ (ख)-वत्, पृ० ६१४।
३९. बही, पृ० ६१५।
- ४०-४१. बही, पृ० ६१६।
४२. बही, पृ० ६१८।
४३. बही, पृ० ६०४।
४४. बही, पृ० ६०५।
- ४५ २९-वत्।
४६. साहित्य अकादमी, नई दिल्ली के सहायक सचिव लोकनाथ मट्टाचार्य से २६ नवम्बर, १९६७ को हुई एक मेट-वार्ता के आधार पर।
४७. प्रबु गुप्त, आज का बांगला रंगमंच (नटरग, नई दिल्ली, जनवरी, १९६५), पृ० १००।
४८. बही, पृ० १०१।
४९. २२ (ख)-वत्, पृ० ५८७।
५०. शम्भु मिश्र, दि न्यू थियेटर इन बांगला (दि इलस्ट्रेटेड वीकली आफ इण्डिया, नवम्बर, ३० अप्रैल, १९६७, पृ० ३८)।

५१. जानेरवर नाटककर्मी, न्यू साइरेनस इन् दि मराठी थियेटर, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, नवम्बर, १९६७, पृ० २५ ।
५२. जानेरवर नाटककर्मी, मराठी रंगभूमि : पुढली दिशा (आजर्चे मराठी नाटक, स्मृति-पुस्तिका, बम्बई, इन्डियन नेशनल थियेटर, १९६१) ।
५३. अनन्त काणेकर, मराठी रंगभूमिर्चे भवितव्य (उपर्युक्त आजर्चे मराठी नाटक) ।
५४. आज 'कुलबधू' है, अतः छाता मत लो ।
- ५५-५६. मोतीराम गजानन रायणेकर, बम्बई से एक गेट (जून, १९६५) के आधार पर ।
५७. श्री० ना० बलहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय, पृ० १९९ ।
५८. दि मराठी थियेटर . १८४३ टु १९६०, बम्बई, पापुलर बुक डिपो, पृ० ५४ ।
- ५९-६०. ५५-५६-वत् ।
६१. ५८-वत्, पृ० ५८-५९ ।
६२. वही, पृ० ५६ ।
६३. नाट्यविषयक कार्य (बम्बई मराठी साहित्य संघ : साहित्य संघ भन्दिर उद्घाटन स्मृति-ग्रन्थ, १९६४) ।
६४. उगम आणि विस्तार (मु० म० सा० स० : साहित्य संघ मंदिर उद्घाटन स्मृति-ग्रन्थ, १९६४) ।
६५. ५८-वत्, पृ० ६१ ।
६६. (क) ५८-वत्, पृ० ६२, तथा  
(ल) ६४-वत् ।
६७. ६४-वत् ।
- ६८, ६९ एव ७०. दि इन्डियन नेशनल थियेटर एण्ड स्टेजक्राफ्ट (जेसल-नोरल, स्मृति-पुस्तिका, १९६३) ।
७१. रेखा मेनन, संपादिका, कल्चरल प्रोफाइल : बम्बई-पुना, नई दिल्ली, इटरनेशनल कल्चर सेंटर, १९९१, पृ० ४५ ।
७२. प्रियेयर फार ड्रामा, बम्बई, भारतीय किछा भवन, १९६३, पृ० ८४ ।
७३. मराठी स्टेज : ए सोबनीर, मराठी नाट्य परिषद् : कार्टी-थर्ड एन्वल कन्वेंशन, नई दिल्ली, १९६१, पृ० ३५ ।
७४. वही, पृ० १ ।
७५. ७१-वत्, पृ० १११ ।
- ७६-७७. विदर्भ साहित्य संघ, नागपुर के महासचिव श्री मो० स० देशाडराय से ६ फरवरी, १९७५ को हुई वार्ता के आधार पर ।
७८. विदर्भातील प्रमुख नाट्यसंस्था ( 'युगवाणी', नाट्यमहोत्सव विशेषांक, संपा०, पा० क० सावलापूरकर), पृ० १०२ ।
७९. वही, पृ० १०३ ।
- ८०, ८१ एव ८२. महोत्सवात माग घेणाऱ्या संस्थाचा परिषद ( आजर्चे मराठी नाटक, स्मृति-पुस्तिका, बम्बई, इन्डियन नेशनल थियेटर, १९६१) ।
८३. ५१-वत्, पृ० ४७ ।
८४. एनुअल रिपोर्ट, १९६२-६३, नई दिल्ली, संगीत नाटक अकादमी, पृ० २४-२५ ।
८५. ५१-वत्, पृ० ४६ ।

## ५१६ : भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

८६. ज्ञानेश्वर नाटकणीं, न्यू हाइवेवशन्स इन दि मराठी थियेटर, पृ० ४८ ।
८७. मराठी थियेटर ए गिलम्स, नई दिल्ली, पृ० ३०, पृ० १७ ।
८८. डॉ० डी० जी० व्यास, कला-समीक्षक, ४० पारिल स्ट्रीट, सरदार बल्लभभाई पटेल रोड, बम्बई-४ से एक साक्षात्कार (जून, १९६५) के आधार पर ।
८९. रघुनाथ ब्रह्ममट्ट, स्मरण मजरी, पृ० २६१ ।
९०. मणिलाल भट्ट, कर-मुक्ति (गुजराती नाट्य, बम्बई, अप्रैल-मई, १९१३, पृ० ३१) ।
९१. रघुनाथ ब्रह्ममट्ट, रंगभूमिना विकासनी जडती समीक्षा (गुजराती नाट्य, जनवरी-फरवरी, १९५८, पृ० ४७) ।
- ९२-९८. जयन्तिलाल र० त्रिवेदी, इतिहासनी दृष्टिसे श्री देवी नाटक समाज (श्री देवी नाटक समाज : अमृत महोत्सव (१८८९-१९९४), बम्बई, १९६४) ।
९९. (क) वही, तथा  
(ख) ८९-वत्, पृ० ३०४-३०६ ।
- १००, १०१ एवं १०२. ९२-९८-वत् ।
१०३. ८८-वत् ।
- १०४-१०५. कालमभाई नयुभाई भीर, निर्देशक, देवी नाटक समाज, बम्बई में एक सेंट ( २८ जून, १९९५ ) के आधार पर ।
१०६. ९२-९८-वत् ।
१०७. प्रमलाल दयाराम द्विवेदी, विद्यावारिधि भारवि, बम्बई, एन० एम० विपाठी लि०, १९५१, पृ० ९ ।
१०८. वही, पृ० ८३ ।
- १०९, ११० एवं १११. ९२-९८-वत् ।
११२. ८८-वत् ।
- ११३-११४. ९२-९८-वत् ।
११५. ८९-वत्, पृ० २९९ ।
११६. प्रफुल्ल देसाई, आजनी बात . नाटिकाना गायनी अने टुंकसार, निवेदन, फरेदुल आर० ईरानी, १९४९, पृ० १ ।
११७. रमणिक श्रीधरराय देसाई, गुजराती नाटक कम्पनीओनी सूचि ( गुजराती नाट्य सतान्दी महोत्सव स्मारक-ग्रंथ, बम्बई, १९५२, पृ० ११२ ) ।
११८. ८९-वत्, पृ० २७३-२७४ ।
११९. वही, पृ० २७५-२८१ ।
१२०. वही, पृ० २८४ ।
१२१. वही, पृ० २८८ ।
- १२२-१२३. वही, पृ० २९४ ।
१२४. ९२-९८-वत् ।
- १२५-१२६. ११७-वत्, पृ० १०५ ।
१२७. ८९-वत्, पृ० २७७ ।

१२८. वही, पृ० २७८ ।

१२९. (क) 'मनस्वी' प्रातिज्वाला, प्रस्तावना ( एकज भाषा, ले० मणिलाल 'वागल' बम्बई, दि खटाऊ आल्फ्रेड पियेट्रिकल क०, १९४४, पृ० १, तथा  
(ख) रघुनाथ ब्रह्मभट्ट, स्मरण मंजरी, पृ० २९९ ।
१३०. १२९ (क)-वत् ।
१३१. (क) वही, तथा  
(ख) प्रफुल्ल देसाई, नन्दनवन, बम्बई, दि खटाऊ आल्फ्रेड पियेट्रिकल क०, आवरण पृ० ४ ।
१३२. १२९ (क)-वत् ।
१३३. प्रफुल्ल देसाई, अबोल हैया : गायनो अने टुंकसार, लेखकना वे बोल, पृ० १ ।
१३४. तैरसिह उदेशी, भूगजल : नाटकना गायनो-टुंकसार, बम्बई, नवयुग कला मन्दिर, १९४४ ।
१३५. (क) भारती साराभाई, नटमंडल, अहमदाबाद ( गुजराती नाट्य, बम्बई, अग्रैल-मई, १९५३, पृ० ४० ), तथा  
(ख) यशवन्त ठाकर, श्री जयशंकर 'मुन्दरी'-नी दिग्दर्शन-कला, नडियाद, मधुसूदन ठाकर, १९५७, पृ० २३ ।
१३६. प्रागजी ज० डोसा, उधळते पडदे ( गुजराती नाट्य, बम्बई, जनवरी-फरवरी, १९५८, पृ० ३ ) ।
१३७. १३५ (ख)-वत्, पृ० २४-२५ तथा पृ० २९ ।
१३८. वही, पृ० ४३ ।
१३९. (क) नटमंडल, अहमदाबाद ( ड्रामा फेस्टिवल सोवनीर, बड़ौदा, मध्यम्य नाट्य-संघ, १९६०, पृ० ७२ ), तथा  
(ख) धनलाल मेहता, गुजराती बिनबधाबारी रंगमूमिनो इतिहास, पृ० ९१ ।
१४०. १३९ (ख)-वत् ।
१४१. भारती साराभाई, नटमंडल, अहमदाबाद, पृ० ४२ ।
१४२. धनलाल मेहता, नाट्यविवेक, साठारुज, बम्बई, स्वयं, १९६०, पृ० २२ ।
१४३. घ० मेहता एव अविनाश व्यास, स० ले० अर्वाचीन, बम्बई, एन० एम० शिपाठी लि०, १९४९, पृ० ८ ।
१४४. १४२-वत्, पृ० १०५-१०६ ।
- १४५-१४६. दामू झवेरी, इंडियन नेशनल थियेटर : १९४४-१९५४ (अंग्रेजी), बम्बई, १९५४, पृ० २ ।
१४७. वही, पृ० ३-४ ।
- १४८-१४९. दि इंडियन नेशनल थियेटर एण्ड स्टेजक्राफ्ट (जिखल-तोरल, बम्बई, इ० ने० थि०, १९६३) ।
१५३. १४२-वत्, पृ० १६५ ।
१५४. १३९ (ख)-वत्, पृ० ९२ ।
१५५. वही, पृ० ९४ ।
- १५६-१५७. गीतम अजीती, इंडियन नेशनल थियेटर, बम्बई से एक नोट (१ जुलाई, १९६५) के आधार पर ।
- १५८-१५९. प्रवीणचन्द्र वी० गांधी, एवालेट आयरसेल्स ( डिस्कवरी आफ इंडिया, स्मृति-पुस्तिका, बम्बई, इ० ने० थि०, १९६४ ) ।
१६०. नवीन टी० खाडवाला, दि इंटर-कालेविएट ड्रामा कम्पटीशन : ए रिव्यू (प्रोपेयर फार ड्रामा, बम्बई, भारतीय विद्या भवन, १९६३, पृ० ६) ।

## ३१८। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१६१. प्रीयेयर फार ड्रामा, बम्बई, भा० वि० म०, १९६३, पृ० ८४।
१६२. प्रबोध जोशी, आई० सी० डी० सी० एण्ड दि थियेटर मूवमेन्ट इन बांबे ( प्रीयेयर फार ड्रामा, बम्बई, भा० वि० म०, १९६३, पृ० १४)।
१६३. धनमुखलाल मेहता, गुजराती विनयंघादारी रगभूमिनी इतिहास, पृ० ७६।
१६४. यशवन्त ठाकर, श्री जयशंकर 'सुन्दरी'नी दिग्दर्शन-कला, नटियाद, म० ठाकर, १९५७, पृ० १६।
१६५. रगभूमि, बाम्बे (ड्रामा फेस्टिवल सोवनीर, बडोदा, म० ना० संघ, १९६०, पृ० ७१)।
- १६६, १६७ एवं १६८. प्रो० मधुकर रादेरिया, बम्बई से एक मॅट (१ जुलाई, १९६५) के आधार पर।
१६९. (क) गुजराती नाट्य मञ्च (गुजराती नाट्य, बम्बई, अप्रैल-मई, १९५३, पृ० ८३, तथा  
(ख) १६९-१६८-वत्।
१७०. प्राणजी ज० डोसा, लपकते पकड़े (गुजराती नाट्य, जनवरी-फरवरी, १९५८, पृ० ९)।
१७१. १६६-१६८-वत्।
१७२. १६३-वत्, पृ० ७१-७२।
१७३. वही, पृ० ७३।
१७४. वही, पृ० ९८।
१७५. धनमुखलाल मेहता, नाट्य-विवेक, साताकुज, बम्बई, स्वयं, १९६०, पृ० १७५-१७६।
१७६. आवर कालेज : ए ग्रीफ हिस्ट्री ( सेबिन्टीएथ एनिवर्सरी सोवनीर, सं०, रमेरा भट्ट, बडोदा, कालेज आफ इण्डियन म्यूजिक, डास एण्ड क्लामेटिक्स, १९५६, पृ० २५-२६)।
- १७७-१७८. भारतीय संगीत, नृत्य अने नाट्य महाविद्यालय (मासम रात (स्मृति-पुस्तिका), बडोदा, का० आफ ई० म्यू० डा० एण्ड ड्रा०, १९५७)।
- १७९-१८०. दत्तू पटेल, निर्देशक, भारतीय कला-केन्द्र, बडोदा से एक मॅट (५ जुलाई, १९६५) के आधार पर।
- १८१-१८२. मध्यस्थ नाट्य सच, बडोदा (ड्रामा फेस्टिवल सोवनीर, बडोदा, म० ना० संघ, १९६०, पृ० ६९)।
१८३. (क) १६३-वत्, पृ० ६३, तथा  
(ख) रगमडल, अहमदाबाद (ड्रामा फेस्टिवल सोवनीर, बडोदा, म० ना० संघ, १९६०, पृ० ७२)।
१८४. १८३ (ख)-वत्।
१८५. (क) प्राणजी ज० डोसा, साताब्दी महोत्सव अने तेने पयले-पयले (गुजराती नाट्य, बम्बई, अप्रैल-मई, १९५३, पृ० ७६-७७), तथा  
(ख) प्राणलाल दे० नानजी, निवेदन (गु० ना० सं० म० स्मा० ग्रंथ, बम्बई, १९५२, पृ० ५-६)।
१८६. प्रो० मधुकर रादेरिया, मेहता इण्टरनेशनल हाउस, बैंक वे रिक्लेमेसन, बम्बई-१ से एक मॅट (जून, १९६५) के आधार पर।
१८७. डॉ० सत्यव्रत सिन्हा, हिन्दी रंगमंच और समस्याएँ ( साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, १ जनवरी, १९६१, पृ० ३५)।
१८८. गुजराती नाट्य-सताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रंथ, बम्बई, १९५२, पृ० १२१।
१८९. वही, पृ० १२२।
- १९०-१९१. युगलकिशोर मस्करा "पुष्प", नेक बानु डी० खरास जफं मुन्नीबाई बेटी खुरसोद बाखीवाला ( साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, २ अगस्त, १९७०), पृ० २७।

१९२. राघेदयाम कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पृ० २१२ ।
१९३. प्रेमशंकर 'नरसी, निर्देशक, मूनलाइट थियेटर्स, कलकत्ता, से एक साक्षात्कार (दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
१९४. १९२-वत्, पृ० १८३ ।
- १९५, १९६ एवं १९७. १९३-वत् ।
१९८. १९२-वत्, पृ० २७१-२७३ ।
- १९९, २०० एवं २०१. १९३-वत् ।
२०२. रणधीरसिंह, साहित्यालकार, कलकत्ता से एक भेंट (२६ दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
२०३. पोस्टर में चर्च नहीं दिया है, किन्तु अनुमानतः यह वर्ष सन् १९४५ ही होना चाहिये, क्योंकि इसी के बाद १ जनवरी, १९४६ को हिन्दुस्तान थियेटर्स की स्थापना हुई थी और मिनर्वा थियेटर की सीतादेवी आदि कलाकार प्रेमशंकर 'नरसी' के साथ हिन्दुस्तान थियेटर्स में सम्मिलित हो गये थे । — लेखक
२०४. धनसुखलाल मेहता, गुजराती विनयघादारी रगमूमिनो इतिहास, पृ० १०४ ।
२०५. सी० बी० पुरड्य, दि वर्क ऑफ दि प्रोड्यूसर (थियेटर एंड स्टेज, भाग २, लंदन, दि न्यू एरा पब्लिशिंग कं० लि०, पृ० ७४३) ।
२०६. एक० ई० डोरन, प्रोडक्शन प्रिंसिपल्स (थियेटर एंड स्टेज, भाग २, पृ० ८६८) ।
- २०७, २०८ एवं २०९. राजकुमार, मन्त्री, नागरी नाटक मडली, वाराणसी से एक भेंट (२८ दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
२१०. (क) २०७-२०९-वत्, तथा  
(ख) श्री नागरी नाटक मडली, वाराणसी : स्वर्णजयन्ती समारोह, १९५८ : संक्षिप्त इतिहास, पृ० ४ ।
२११. २१० (ख)-वत्, पृ० ६ ।
- २१२, २१३ एवं २१४. २०७-२०९-वत् ।
२१५. कुँवरजी अग्रवाल, वाराणसी : नाट्यवृत्त ('नटरंग', हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी अंक, जनवरी-मार्च, १९६९), पृ० ९६ ।
२१६. शिवप्रसाद मिश्र 'खड्ग', हिन्दी रंगमंच को काशी की देन (श्री ना० ना० म०, वाराणसी : स्वर्ण जयन्ती समारोह स्मारक ग्रंथ, १९५८, पृ० १८) ।
२१७. प्रो० रामप्रोत उपाध्याय, राष्ट्रकवि पं० माधव शुक्ल (जनमास्ती, जैमासिक, कलकत्ता, वर्ष १३, अंक १, सं० २०२२, पृ० ४४) ।
- २१८-११९. ललितकुमारसिंह 'नटवर', ४७ जकरिया स्ट्रीट, कलकत्ता से एक भेंट ( २२ दिसम्बर, १९६५) के आधार पर ।
२२०. 'नटवर' के सौजन्य से देखने को प्राप्त कलकत्ते के एक अंग्रेजी दैनिक की कतरन से । यह समाचार १८ अगस्त, १९४३ का था । — लेखक
२२१. २१८-२१९-वत् ।
२२२. २१७-वत् ।
२२३. देवदत्त मिश्र, सं०, विश्वमित्र, काजपुर से एक भेंट ( १० दिसम्बर, १९६७) के आधार पर ।
२२४. (क) २१८-२१९-वत्, तथा

(ख) अमिनय, मासिक, आगरा, मितम्बर, १९५६, पृ० ३९ ।

२२१. निरजन सेन, भारतीय जननाट्य संघ का एक दशक ( नया पथ, लखनऊ, नाटक विशेषांक, मई, १९५६, पृ० ४८२ ) ।

२२६ डॉ० आशुतोष मट्टाचार्य, बागला नाट्यसाहित्येय इतिहास, हिं० सं०, पृ० ४३७ ।

२२७-२२८. राजेन्द्रसिंह रघुवर्मा, ५१५१, किडवई पार्क रोड, राजारामजी, आगरा से एक भेंट ( ९ नवम्बर, १९६७ ) के आधार पर ।

२२९. बलवत गार्गी, थियेटर इन इंडिया, न्यूयार्क-१४, प्रि० आ० बु०, पृ० १८७ ।

२३०. २२५-वत्, पृ० ४८३ ।

२३१. २२९-वत्, पृ० १८९ ।

२३२-२३३. उपेन्द्रनाथ अटक, नौटंकी से पृथ्वी थियेटर तक ( नाटककार अटक, सक० कौशल्या अटक, इलाहाबाद, मौलाना प्रकाशन, प्र० सं०, १९५४ ), पृ० ३७१-२ ।

२३४. २२५-वत्, पृ० ४८३ ।

२३५. शम्भु मिश्र, दि न्यू थियेटर इन बंगाल ( दि इलस्ट्रेटेड बीकली आफ इंडिया, १० अप्रैल, १९६७, पृ० ३८ ) ।

२३६. (क) २२९-वत्, पृ० १८९, तथा

(ख) २२६-वत्, पृ० ४५९ ।

२३७. २३२-२३३-वत्, पृ० ३७५ ।

२३८. वही, पृ० ३७६ ।

२३९. २२९-वत्, पृ० १९० ।

२४०. हजीब तनवीर, निर्देशक, हिन्दुस्तान थियेटर, नई दिल्ली से एक भेंट ( २५ नवम्बर, १९६७ ) के आधार पर ।

२४१. २३२-२३३-वत्, पृ० ३७४ ।

२४२-२४३. २४०-वत् ।

२४४. राजेन्द्रसिंह रघुवर्मा, आगरा से एक भेंट ( ९ नवम्बर, १९६७ ) के आधार पर ।

२४५. बच्चन श्रीवास्तव, भारतीय फिल्मों की कहानी, शाहदरा ( दिल्ली ), हिं० पा० बु० प्रा० लि०, पृ० ८६ ।

२४६. २४४-वत् ।

२४७. निरजन सेन, भारतीय जननाट्य संघ का एक दशक, पृ० ४८५ ।

२४८. हरिप्रकाश वासिष्ठ, भारतीय जननाट्य संघ का दिल्ली अधिवेशन : रंग-विरंगे कार्यक्रम पर एक दृष्टि ( साप्ताहिक हिन्दुस्तान, १९ जनवरी, १९५८, पृ० ३२ ) ।

२४९. २४४-वत् ।

२५०, २५१ एवं २५२. २४८-वत्, पृ० ३३ ।

२५३. २३५-वत् ।

२५४. २४४-वत् ।

२५५-२५६. कान्हेसि सक्लर न० ४, उत्तर प्रदेश जननाट्य संघ, आगरा, १९५८ ।

२५७-२५८. २४४-वत् ।

२५९. राजेन्द्र रघुवंशी, 'हिन्दी रंगमंच को इप्ता की देन' (धमजीवी, लखनऊ, अर्बल, १९६९), पृ० ११ ।
- २६०-२७१. राजेन्द्रसिंह रघुवंशी, आगरा से एक भेंट (१ नवम्बर, १९६७) के आधार पर ।
- २६२-२६३. उमाकांत वर्मा, बिहार जननाट्य सभ : गतिविधि (अभिनय, आगरा, सितम्बर, १९५६, पृ० १९) ।
२६४. प्रथम नाट्यकला विचार-गोष्ठी (बिहार थियेटर, पटना, क्रम सं० ९, अक्टूबर, १९५७) ।
२६५. बलवन्त गार्गी, थियेटर इन इंडिया, न्यूयार्क-१४, वि० आ० बु०, पृ० १८६ ।
२६६. शील, आधुनिक हिन्दी रंगमंच और पृथ्वी थियेटर (नया पथ, लखनऊ, नाटक विशेषांक, मई, १९५६, पृ० ४८८) ।
२६७. २६५-वत्, पृ० १८१ ।
२६८. बलराज साहनी, पृथ्वीराज और नाट्यकला (पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन-ग्रन्थ इलाहाबाद, कि० मं०, १९६२-६३, पृ० ३१४) ।
२६९. बलराज साहनी, कहानी एक थियेटर की (स्मारिका, कला मन्दिर, कालिपर, १९६८), पृ० ८ ।
२७०. नरोत्तम व्यास, पैसे का प्रभाव, 'पैसे' (सह-ले० ला० चं० बिस्मिल तथा पृ० कपूर, पृथ्वी थियेटरसं प्रकाशन, बम्बई, १९५४), पृ० १४३ ।
२७१. बलवन्त गार्गी, पृथ्वी थियेटरसं (पृ० क० अ० ग्रन्थ, इलाहाबाद, कि० मं०, १९६२-६३, पृ० ३४१) ।
- २७२-२७३. २६५-वत्, पृ० १८२ ।
- २७४-२७५. २६९-वत्, पृ० १३ ।
२७६. नरोत्तम व्यास, प्रशस्ति, आहुति (ले० लालचन्द 'बिस्मिल'), बम्बई, पृथ्वी थियेटरसं प्रकाशन, पृ० १५१ ।
२७७. २६५-वत्, पृ० १८२ ।
२७८. २६९-वत्, पृ० १६ ।
- २७९-२८०. लालचन्द 'बिस्मिल', अभिवादन, आहुति, बम्बई, पृथ्वी थियेटरसं प्रकाशन, द्वि० आ०, मार्च १९५३ ।
२८१. २६६-वत्, पृ० ४८९ ।
२८२. जेम्सनाथ शर्मा, नौटंकी से पृथ्वी थियेटरसं तक (नाटककार शर्मा, एक० कौशल्या शर्मा, इला०, मोलान प्रकाशन, प्र० सं०, १९५४), पृ० ३८५ ।
२८३. नरोत्तम व्यास, पैसे का प्रभाव, पैसे, (सह० ले० लालचन्द 'बिस्मिल' और पृथ्वीराज कपूर), पृ० १४२ ।
२८४. मानिक कपूर, मेरा निवेदन, 'पैसे' (सह-ले० ला० चं० 'बिस्मिल' तथा पृ० कपूर, बम्बई, पृथ्वी थियेटरसं प्रकाशन, प्र० सं०, जनवरी, १९५४), पृ० १४५ ।
- २८५-२८६. मन्मथलाल 'शील' से इलाहाबाद में एक भेंट (मार्च, १९६२) के आधार पर ।
२८७. २६५-वत्, पृ० १८४ ।
२८८. पृथ्वीराज कपूर, मुझे भी कुछ लिखना चाहिए ? 'पैसे' (सह-ले० लालचन्द 'बिस्मिल' तथा पृथ्वीराज कपूर, पृथ्वी थियेटरसं प्रकाशन, बम्बई, १९५४), पृ० ७ ।
२८९. घुमक्कड़ की हाथरी (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, २९ मई, १९६०, पृ०, ३५) ।
२९०. २६५-वत्, पृ० १८६ ।
२९१. एनुवेल रिपोर्ट, १९६२-६३, नई दिल्ली, संगीत नाटक अकादमी, पृ० १ ।



## ५२२। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

२९२. एस० सी० सरकार, हिन्दुस्तान इयर बुक एण्ड हूज हू, १९५६, कलकत्ता, एम० सी० सरकार एण्ड सन्स लि०, १९५६, पृ० ५६२-५६३।
२९३. वही, पृ० ५६३।
२९४. कासबभाई भीर. निर्देशक, देशी नाटक समाज, भागवाड़ी थियेटर, बम्बई से एक भट (२८ जून, १९६५) के आधार पर।
२९५. एनुवल् रिपोर्ट, १९६२-६३, नई दिल्ली, संगीत नाटक अकादमी, पृ० २४-२५ तथा १९६५-६६, पृ० २५-२७।
२९६. इब्राहिम अलकाजी, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ('नटरंग', नई दिल्ली, जन०, ६५), पृ० १९-४०।
- २९७-२९८. डॉ० सुरेश अवस्थी, शेषसप्तिथर समारोह ('नटरंग', नई दिल्ली, जनवरी, १९६५), पृ० ४२।
२९९. वही, पृ० ४४।
३००. बीरेन्द्रनारायण, उप-निदेशक, गीत एवं नाटक प्रभाग, प्रदर्शनी मैदान, मथुरा रोड, नई दिल्ली से एक भेंट (नवम्बर, १९६७) के आधार पर।
३०१. अमृतलाल नागर, हिन्दी रंगमंच : कुछ सुझाव और कुछ प्रयोग ('धम्मजीवी', लखनऊ, अप्रैल, १९६९), पृ० ६।
३०२. (क) नेमिचन्द्र जैन, दिल्ली : रंग-विविधा (हिन्दी नाट्य-महोत्सव (स्मृति पुस्तिका), कलकत्ता, अनामिका, १९६४, पृ० ५०), तथा  
(ख) नेमिचन्द्र जैन, दिल्ली का हिन्दी रंगमंच, रंगदर्शन, दिल्ली, अक्षर प्रकाशन प्रा० लि०, १९६७, पृ० २१४।
३०३. राजेन्द्रपाल, दिल्ली थियेटर रिव्यू (नाट्य, भाग ९, अंक ४, विंटर नम्बर, १९६६-६७, पृ० ५२)।
- ३०४-३०५. रमेश मेहता, निर्देशक, थ्री आर्ट्स क्लब, नई दिल्ली से एक भेंट (नवम्बर, १९६७) के आधार पर।
३०६. जितेन्द्र कीशाल, दिल्ली नाट्यवृत्त ('नटरंग', दिल्ली, अक्टू-दिसं०, १९६५), पृ० १२७।
३०७. ३०२ (ख)-वत्, पृ० २१७।
३०८. (क) 'भारतीय कला केन्द्र का नृत्यनाट्य 'रामलीला' रामायण के विशद काव्य-सौंदर्य के अनुरूप ही एक वृहत् उपस्थापन है।' (अनु० लेखक)
- मेसनल हेराल्ड, लखनऊ, ६ नवम्बर, १९५९।
- (ख) 'लोकप्रिय शैली में प्रस्तुत नृत्यनाट्य के रूप में 'रामलीला' विशद प्रशंसा में योग्य है। (अनु० लेखक)
- स्टेट्समैन, नई दिल्ली, १९५९।
३०९. कृष्णलीला (नाट्य, दास, इरमा, एण्ड बिले नम्बर, भाग ७, अंक ४, दिसम्बर, १९६३, पृ० १०४)।
३१०. हबीब तनवीर, मेरा 'मृच्छकटिक' का प्रयोग : एक अधूरी कहानी (नटरंग, दिल्ली, वर्ष १, अंक १, जनवरी, १९६५), पृ० १२।
३११. वही, पृ० १३।
३१२. हबीब तनवीर, नई दिल्ली से एक भेंट (२५ नवम्बर, १९६७) के आधार पर।
३१३. बदीप्रसाद तिवारी, निर्देशक, बिड़ला क्लब, कलकत्ता से एक भेंट (२४ दिसम्बर, १९६५) के आधार पर।

३१४. अनामिका : संक्षिप्त परिवर्ध और कृतित्व (हिन्दी नाट्य-महोत्सव, स्मृति-सूत्रिका, कलकत्ता, अनामिका, १९६४, पृ० ९) ।
३१५. बही, पृ० ९ तथा १२ ।
३१६. कमलाकांत वर्मा, अनामिका कला संगम : प्रथम वर्ष का मिहोवलोकन (‘नटरंग’, दिल्ली, अप्रैल-जून, ६८), पृ० ६६ ।
३१७. वाचस्पति, अनामिका कला संगम . हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी समारोह ( नटरंग, दिल्ली, जनवरी-मार्च, ६९), पृ० १०५-१०६ ।
३१८. बही, पृ० १०६-१०७ ।
३१९. बही, पृ० १०७ ।
३२०. बही, पृ० १०७-१०८ ।
३२१. बही, पृ० १०३-४ ।
३२२. बही, पृ० १०४ ।
३२३. अंशुमणि (हिन्दी नाट्य महोत्सव, १९६४, कलकत्ता, अनामिका, पृ० २०) ।
३२४. सप्रसाद वाजपेयी, कैलास बल्लभ, कावपुर से एक भेंट (११ दिसम्बर, ६७) के आधार पर ।
३२५. बिनोद रस्तोगी, कानपुर : अवशिष्ट परम्परा ( हि० ना० म०, १९६४, कलकत्ता, अनामिका, पृ० ५६) ।
३२६. ललितमोहन अक्खरी, राममोहन का हाता, कानपुर से एक भेंट के आधार पर ।
३२७. तारन तारन, राष्ट्रीय नाट्य परिषद् (बंघी, ले० कृष्णरत्नसिंह, लखनऊ, रा० न० पा०, १९६०, पृ० तीन) ।
३२८. (क) वासुदेव नागर, लखनऊ (नटरंग, त्रैमासिक, नई दिल्ली, वर्ष ३, संख्या ९, जनवरी-मार्च, १९६९, पृ० ६६-६७), तथा  
(ख) अमृतलाल नागर, हिन्दी रंगमंच : कुछ सुझाव और कुछ प्रयोग (‘अमजीवी’, लखनऊ, अप्रैल, १९६९, पृ० ७) ।
३२९. सर्वदानन्द वर्मा, रंगमंच, आगरा, श्रीराम मेहरा एण्ड कम्पनी, प्र० सं० १९६६, पृ० ६१-७४ ।
३३०. (क) ३२८ (क)-वत्, पृ० ६७,  
(ख) ३२८ (ख)-वत्, पृ० ७-८, तथा  
(ग) ३२९-वत्, पृ० ४१-४२ ।
३३१. ३२८ (ख)-वत्, पृ० ६-७ ।
- ३३१-क. प्रो० राजेश्वर प्रसाद सक्सेना, हिन्दी रंगमंच पर एक नया प्रयोग ( भद्रनाथ अभिनन्दन ग्रंथ, १९६१, पृ० ३६२), तथा
- ३३१-ख. बही, पृ० ३६२-३६३ ।
- ३३२-३३३. सीताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच, लखनऊ, हिन्दी समिति, पृ० ५२८ ।
३३४. (क) बही.  
(ख) कृष्णार्क, हिन्दी नाट्य साहित्य, कलकत्ता, अनामिका, १९६६, पृ० १३६-१३७, तथा  
(ग) सीताराम चतुर्वेदी, हिन्दी रंगमंच-सम्बन्धी मेरे प्रयोग, स्मारिका : थोनाट्यम, वाराणसी, १९६९-७०, पृ० १८ ।

## ५२४। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

३३५. सोताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा एशियात्य रंगमंच, लखनऊ, हिन्दी समिति, पृ० ५२८-५२९।
३३६. वही, पृ० ५३१।
३३७. घोरेन्द्रनाथ सिंह, हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक - जानकीमंगल ( ना० प्र० पत्रिका ), सम्पूर्णानन्द स्मृति अंक, वर्ष ७३, अंक १-४, सं० २०२५), पृ० २४।
३३८. वही, पृ० २५।
३३९. वही, पृ० २५-२६।
३४०. वही, पृ० २६।
३४१. श्रीनाट्यम्, वाराणसी, वर्ष १, अंक १, १९६२, पृ० १०।
३४२. कुँवर जी अग्रवाल, वाराणसी. नाट्यवृत्त ('नटरंग', दिल्ली, अप्रैल-जून, १९६८), पृ० ७२।
३४३. कुँवर जी अग्रवाल, जनारस थियेटर की ओर ('नटरंग', नई दिल्ली, अप्रैल-जून, १९७०), पृ० ४३-४४।
- ३४४-३४५. डॉ० जगदीश गुप्त एव डॉ० सत्यप्रव सिन्हा, इलाहाबाद : अन्वेषण और प्रयोग ( हि० ना० म०, १९६४, कलकत्ता, अनामिका, पृ० ५३ )।
३४६. वही, पृ० ५४।
३४७. वही, पृ० ५३।
३४८. प्रयाग रंगमंच एक संक्षिप्त परिचय ( प्रयाग रंगमंच : अखिल भारतीय नाट्य समारोह प्रतिवेदन, फरवरी, १९६६ ), पृ० ७५-७६।
३४९. होरा चट्ठा, इलाहाबाद : नाट्यवृत्त (नटरंग, नई दिल्ली, जन०, १९६५), पृ० ११०।
३५०. प्रो० एहतशाम हुसैन (प्रयाग रंगमंच : अ० भा० नाट्य समारोह प्रतिवेदन), पृ० १०।
३५१. शम्भु मिश्र (वही), पृ० ५७।
३५२. डॉ० रामकृष्ण वर्मा (वही), पृ० ६५।
- ३५३-३५४. नाटककार डॉ० रामकृष्ण वर्मा से एक साक्षात्कार (२१ फरवरी, १९७१) के आधार पर।
३५५. राजेन्द्र रघुवरी, आगरा (नटरंग, नई दिल्ली, वर्ष १, अंक १, जनवरी, १९६५), पृ० ११२।
३५६. परमानन्द श्रीवास्तव, गोरखपुर : नाट्य-रूपान्तर ('नटरंग', नई दिल्ली, अप्रैल-जून, १९६८), पृ० ७४।
३५७. वही ('नटरंग', नई दिल्ली, जनवरी-मार्च, १९६९), पृ० ९८-९९।
३५८. वही, पृ० ११२-११३।
३५९. बिहार की नाट्य-संस्थाएँ (बिहार थियेटर, पटना, क्रम सं० ९, अक्टूबर १९५७)।
३६०. उपेन्द्रशमल श्रीवास्तव, पटना : नाट्यवृत्त ('नटरंग', नई दिल्ली, जनवरी-मार्च, ६९), पृ० ९८।
३६१. अरुण कुमार सिन्हा, पटना : नाट्यवृत्त ('नटरंग', नई दिल्ली, अक्टू-दिसं०, ६९), पृ० ७९।
३६२. अरुण कुमार सिन्हा, गया : नाट्यवृत्त ('नटरंग', नई दिल्ली, अक्टू-दिसं०, ६५), पृ० १३५।
३६३. विजय मोहन सिंह, आरा : नाट्यवृत्त ('नटरंग', नई दिल्ली, अक्टू-दिसं०, ६५), पृ० १३६-७।
३६४. डॉ० सिपाराम करण प्रसाद के २ अप्रैल, ७१ से एक पत्र के आधार पर।
३६५. सत्येन्द्र शर्मा, हिन्दी रंगमंच और श्री सुदर्शन गौड़ ( साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, १२ जून, १९६०, पृ० १३ )।
३६६. भारतीय नाट्य सच, टेन्स एनुअल कन्वेंशन (नाट्य, वर्ष ६, सं० १, मार्च, १९६२, पृ० ४२)।

३६७. मोदस एण्ड न्यूज (नाट्य, वर्ष ६, सं० १, मार्च, १९६२, पृ० ४३) ।
३६८. भारतीय लोक मंडल, उदयपुर, राजस्थान : परिचय पुस्तिका, पृ० ९ ।
३६९. बही, पृ० ९-१० ।
३७०. महेन्द्र मानाबत, राजस्थान की लोककला और और उसके उत्कर्ष में कला मंडल का योग (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, १४ जनवरी, १९६२, पृ० २३) ।
३७१. देवीलाल सामर, कठपुतलियाँ और मानसिक योगोपचार, उदयपुर, भारतीय लोक कला मंडल, पृ० १-५९ ।
३७२. ३६८-वत्, पृ० १० ।
३७३. दुर्गालाल माथुर, लोक सभहालय ('रंगायन', उदयपुर, मार्च, १९७०, पृ० १-२) ।
३७४. ३६८-वत्, प्रस्तुतियाँ, पृ० १४ ।
३७५. डॉ० महेन्द्र मानाबत, लोकनाट्य समारोह एवं संगोष्ठी ('रंगायन', उदयपुर, मार्च, १९७०), पृ० ७-१० ।
३७६. हरिराम आचार्य, जयपुर : नाट्यवृत्त ('नटरंग', नई दिल्ली, जनवरी-मार्च, १९६९), पृ० ८८ ।
३७७. बही, पृ० ८८-८९ ।
३७८. बही, पृ० ८९ । ३७९. बही, पृ० ९० ।
३८०. विजय बापट, ग्वालियर : नाट्यवृत्त ('नटरंग', नई दिल्ली, अप्रैल-जून, १९६८), पृ० ७७ ।
३८१. (क) आर० काल, ग्वालियर : रंगमंच की उपलब्धियाँ (स्मारिका, कला मन्दिर, ग्वालियर, जन०, १९६८), पृ० ३४-३६, तथा  
(ख) ३८०-वत्, पृ० ७७-७८ ।
३८२. (क) पारसकुमार गगवाल, कला मन्दिर : सज्जित परिवर्त (स्मारिका, कला मन्दिर, १९७०), पृ० ११, तथा  
(ख) ३८०-वत्, पृ० ७८ ।
३८३. ३८२ (क)-वत्, पृ० १४-१५ ।
३८४. विजय बापट, ग्वालियर : १९६९ (स्मारिका, कला मन्दिर, १९७०), पृ० १६ ।
३८५. कुमुद चामकर, भोपाल (नटरंग, वर्ष १, अंक १, जनवरी, १९६५, पृ० ११४) ।
- ३८६, ३८७ एवं ३८८. पन्द्र, बिलासपुर : नाट्यवृत्त ('नटरंग', नई दिल्ली, अक्टूबर-दिसंबर, १९६८), पृ० ५२ ।
३८९. बही, पृ० ५३ ।

६

भारतीय रंगमंच : एक तुलनात्मक अध्ययन

हिन्दी तथा हिन्दीतर भारतीय भाषाओं ( बंगला, मराठी और गुजराती ) के रंगमंच को भारत और अन्य नाट्यभाषाओं द्वारा प्रवर्तित बोझाली नाट्य-परम्परा और लोकमंच के विविध स्वच्छ विरासत में प्राप्त रहे हैं, किन्तु देश में अनेकों आदि के अने के बाद पाश्चात्य रंगमंच और रंगमंच ने न केवल हिन्दी को बल्कि सभी इतर भारतीय भाषाओं के रंगमंचों को अपनी ओर आकृष्ट किया और नये दिरे से नाट्यमयीयन प्रारम्भ हो गया। प्रयोगों के बाद हिन्दी तथा इतर भाषाओं के रंगमंच को एक नवीन स्वस्व, एक नई दिशा प्राप्त हुई। हिन्दी और गुजराती के रंगमंचों ने कुछ नवसिद्धिओं के कलाओं के विकसित होकर व्यावसायिक नाटक मंडलियों का रूप ग्रहण किया। मराठी के रंगमंच ने राज्याध्यय का परिणाम कर जन-साधारण के रंगमंच की स्थापना की। इसके कुछ काल बाद ही बंगला का रंगमंच भी राजाओं और सत्तानों जनों का आश्रय प्राप्त कर जन-साधारण की सेवा के लिए आगे आया। स्वतन्त्र उपस्थापकों ( मालिकों एवं परिचालकों ) ने इन रंगमंच का प्रोग्राम पूर्व पुरस्कार किया और उसे सामाजिकों का कुल संरक्षण प्राप्त हुआ। वहीं भी व्यावसायिक मंडलियों जगों का नाट्य-प्रदर्शन होवे, सामाजिक-वर्ग टूट पड़ता और रंगमंचालयों का पंढाल खपाखच भर जाते। फिर भी रंगमंच के सम्बन्धित-काल में कलाकारों की आर्थिक स्थिति संतोषजनक न थी और न उन्हें सामाजिक प्रतिष्ठा ही प्राप्त थी। यह स्थिति हिन्दी तथा अन्य सभी भाषाओं के मंचों पर प्रायः एकजुती ही थी।

बेनाय मुग-बेनाय मुग और अन्य भाषाओं में इनके समवर्ती युग व्यावसायिक रंगमंच के स्वर्ण-युग रहे हैं। यद्यपि रंगमंचालयों का निर्माण कलकत्ता और बंबई में पहले बहुत पहले ही प्रारम्भ हो चुका था, किन्तु हिन्दी, गुजराती तथा बंगला भाषाओं की अधिकांश रंगमंचालयें प्रायः इसी युग में अपना इनके कुछ पूर्व बनीं। हिन्दी में बंबई के विक्रोविया थियेटर, अल्फ्रेड थियेटर, एन्टिक्मन्ट थियेटर आदि तथा अहमदाबाद का मास्टर थियेटर, गुजराती और हिन्दी के लिए बंबई के इम्पायर थियेटर, कावेन्डी थियेटर आदि, गुजराती के लिए बंबई के डेपटी थियेटर, सवेरी थियेटर, मणिसाही थियेटर और दुबारा थियेटर, अहमदाबाद के आनन्दनूबन थियेटर और शान्ति-मूवन थियेटर तथा मुरा का मूर्धनकाय थियेटर और बंगला में कलकत्ते के स्टार थियेटर, एम्पेन्ड थियेटर, सिटी थियेटर, मित्रवां थियेटर, कोहिनूर थियेटर आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। मराठी के लिए इन युग में कोई वृषक-स्थायी रंगमंचालय नहीं बनी और मराठी की नाटक मंडलियाँ प्रायः किराये पर थियेटर लेकर अपने नाट्य-प्रयोग किया करती थीं।

इस युग में गुजराती और हिन्दी का बोली-शासन का साथ रहा है, क्योंकि गुजराती रंगमंच से ही हिन्दी

रंगमंच का विकास हुआ और हिन्दी का रंगमंच पारसी-गुजराती-रंगमंच बनवा खालसाभाई युग की सभी नाट्य-परंपराओं और प्रवृत्तियों को लेकर विकसित हुआ। पारसी-हिन्दी मंडलियों के अधिकांश कलाकारों के पारसी या गुजराती होने के कारण हिन्दी नाटकों की रंगारंगता गुजराती में संसार की जाती थी और उनके आवरण-पृष्ठ पर यह लिखा रहता था —“हिन्दुस्थानी जवान गुजराती हरके”। पारसी-हिन्दी रंगमंच के नाटकों के ‘कोरस’, पद्य-नाट्यत्व, तुकात सवाद, ‘कॉमिक’ आदि पर पारसी-गुजराती या गुजराती रंगमंच का प्रभाव है। इस युग के नाटकों के गीतों की रागबद्धता पर मराठी संगीत नाटक का और संगीत पर हिन्दुस्तानी या पारसी-गुजराती संगीत का प्रभाव परिलक्षित होता है। बाद में मराठी के संगीत में भी इस हिन्दुस्तानी और पारसी-गुजराती संगीत को अपनाया गया।

मराठी रंगमंच ने अपने अभ्युदय-काल में ही, गुजराती रंगमंच से बहुत पहले, हिन्दी रंगमंच का अपने ढंग से विकास करने की चेष्टा की, किन्तु उन्नीसवीं शती के अन्त तक यह परंपरा प्रायः समाप्त हो गई। मराठी नाटककारों ने हिन्दी नाटक-लेखन और मराठी मंडलियों ने हिन्दी नाटकों का उपस्थापन बंद कर दिया, फलस्वरूप पारसी-हिन्दी रंगमंच की भांति मराठी-हिन्दी रंगमंच को परंपरा दूर तक न चल सकी।

पारसी-हिन्दी रंगमंच के नाटकों में सर्वज्ञ नाट्य-पद्धति के अनुसार भयलक्षरण, प्रस्तावना, मरतवाक्य आदि का समावेश रहा है, किन्तु इनके बिपरीत बंगला और मराठी के नाटक इस पद्धति से मुक्त रहे। बाद में गुजराती और हिन्दी नाटकों के प्रारम्भ में समूह-गान (‘कोरस’) का प्रचलन हुआ, जिसे बाद में मराठी नाटकों ने भी अपनाया। बंगला के नाटकों के प्रारम्भ में भी ‘गान’ का प्रयोग किया जाता रहा है। नाट्य-पद्धति का यह साम्य इस युग की अपनी विशेषता है। नाटकों के संवाद, वस्त्र-सज्जा और अभिनय में इस युग के हिन्दी, गुजराती और मराठी नाटकों में एक प्रकार की कृत्रिमता रही है, जबकि इस दृष्टि से बंगला नाटकों के संवाद अधिक स्वाभाविक एवं काव्यपूर्ण, वस्त्र-सज्जा तथा अभिनय अधिक वस्तुवादी, रमानुकूल एवं युगानुरूप रहे हैं। गुजराती और हिन्दी रंगमंचों पर विशेष रूप से चमत्कार-प्रदर्शन के लिए रंग-सज्जा या सीन-सीनरी पर, ‘ट्रिक’ की विविध विधियों एवं यन्त्रों के निर्माण पर पूरक धन व्यय किया जाता था। रंगदीपन के लिए मशाल, चालीस की बत्ती, कछुए, गैस आदि का प्रयोग किया जाता था। मेघ-गर्जन, आँधी आदि के ध्वनि-संकेतों के लिए कृत्रिम साधनों या यन्त्रों का उपयोग किया जाता था।

इस युग के नाटक प्रायः लम्बे हुआ करते थे। हिन्दी और गुजराती के नाटक तीन अंकों के, मराठी के तीन से पाँच अंकों तक के और बंगला के प्रायः पाँच अंकों के होते रहे हैं, जो छः-सात घंटों तक चला करते थे।

इस युग में कलाकारों का सम्मान बड़ा और वेतन भी। हिन्दी तथा सभी इतर भाषाओं में प्रायः नाटक-कार-निर्देशकों (नाट्य-शिक्षकों) की प्रधानता रही और उन्हें अच्छा वेतन दिया जाता था। बंगला में वेतन के अतिरिक्त बोनस देने की भी प्रथा रही है। बंगला को छोड़ कर अन्य भाषाओं के रंगमंचों पर पुरुष ही प्रायः स्त्रियों की भूमिकाएँ किया करते थे।

विस्तारित वेतन युग III अनेक परिवर्तन उपस्थित हुए। हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच का विस्तार हुआ और बंबई में लेकर उत्तरी भारत में प्रसार पाते हुए वह कलकत्ते तक पहुँच गया। बंबई की अनेक नाटक मंडलियों को कलकत्ते के मादन पियेटर्स ने खरीद लिया और मंडलियों की शृंखला के साथ उसने कलकत्ते में कोरथियन पियेटर, अल्फ्रेड पियेटर आदि के रूप में रंगशालाओं की एक शृंखला भी स्थापित की। अन्ततः इस युग के अन्त तक हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच खीण होकर पतनोन्मुख हो गया। मराठी के व्यावसायिक रंगमंच की भी यही दशा हुई, किन्तु बंगला और गुजराती के रंगमंच, चलचित्रों के वाणिज्य से कुछ समय के लिए निष्पन्न होकर भी सजीव बने रहे और आज भी उनका अस्तित्व बना हुआ है। हिन्दी और मराठी के व्यावसायिक मंच भी धाँसे

चल कर आधुनिक युग में करबट लेकर जाये ।

**प्रसाद युग**—व्यावसायिक रंगमंच की विकृति, यतानुगतिकता और कृत्रिमता के विरुद्ध हिन्दी तथा सभी इतर भारतीय भाषाओं में अव्यावसायिक रंगमंच की स्थापना हुई, जिसका नेतृत्व भारतेन्दु युग में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने और प्रसाद युग में जयशंकर 'प्रसाद' ने, बंगला में रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने, मराठी में भाग्यविराम विट्ठल (माना) यरेरकर ने तथा गुजराती में चंद्रबदन मेहता और कन्हैयालाल मुन्शी ने किया । इस रंगमंच ने नवीन शैली के नाटक और रंगशिल्प का प्रयोग किया ।

प्रसाद युग के नाटकों ने संस्कृत नाट्य-पद्धति का परित्याग कर पश्चिमी नाट्य-पद्धति का प्रभाव तेजी से ग्रहण किया । इस युग के प्रारम्भ में सेक्सपियर की अंकी के दृश्यों में विभाजन, संवादों की भावुकता, काव्यात्मकता और अलंकरण के साथ शब्दों द्वारा ही दृश्य-बोध एवं काल-बोध, सशिल्प रंग-संकेत, स्वगत भादि की पद्धति को अपनाया गया, किन्तु उत्तरार्ध में इस पद्धति का परित्याग कर इसन-पद्धति के एकांक-प्रवेशी नाटकों का प्रचलन प्रारम्भ हुआ । मराठी, में इसन का प्रभाव इस युग के पूर्वार्ध में और गुजराती, बंगला तथा हिन्दी में उसके उत्तरार्ध में आया ।

रवीन्द्र और बरेरकर के नाटकों को छोड़ कर किसी भी उपर्युक्त युग-प्रवर्तक के नाटक किसी व्यावसायिक मंडली द्वारा नहीं खेले गये । मेहता-मुन्शी और रवीन्द्र ने अपने नाटकों को अपने ही प्रयासों से संचालित किया । मेहता-मुन्शी ने अपने नाटकों के उपस्थापन के लिये पाश्चात्य रंग शिल्प का उपयोग किया, जबकि रवीन्द्र ने इस शिल्प का कम से कम प्रयोग कर ताजे एवं प्रतीक मंच को प्रयत्नता दी । रवीन्द्र ने अनेक गीतिनाट्य एवं मूल्य-नाट्य भी प्रस्तुत किये । स्वयं प्रसाद ने अपने नाटकों के उपस्थापन की दिशा में कोई विशेष प्रयास नहीं किया, इसलिए उनके नाटकों की रंग-परीक्षा ठीक से नहीं हो सकी । उनके नाटकों के अभिनय के लिए पृथक् रगावृत्ति तैयार करने और नाटक के अनुरूप रंग-सज्जा की आवश्यकता है । अधिकतर नाटक सादे या प्रतीक मंच पर अथवा बहुचरातलीय, परिकामी या शकट मंच पर खेले जा सकते हैं । उपस्थापन की शक्ति, क्षमता और सूक्ष्म-बुद्धि अनुसार अन्य प्रकार के ध्वज-साध्य यांत्रिक मंच भी बनाये जा सकते हैं । प्रसाद-'ध्रुवस्वामिनी' को छोड़कर ( इसके प्रस्तुतीकरण में दो या तीन दृश्यबन्धों की आवश्यकता है ) अन्य नाटकों के उपस्थापन में तो एक दृश्य-बंध पर नाटक खेलने वालों को अवश्य निराशा ही हाथ लगेगी । आधुनिक युग में किसी भी नायक की अभिनेयता के लिये उसके रंगशिल्प और रंगमंचीय स्वरूप या बनावट का अध्ययन पहले करना आवश्यक है । प्रसाद के नाटक कुछ परिवर्तनों एवं समायोजनों के साथ अनेक अव्यावसायिक संस्थाओं द्वारा अभिनीत हो चुके हैं ।

रंग शिल्प की दृष्टि से हिन्दी तथा बंगला रंगमंच पर अनेक नवीनताएँ देखने में आईं । परिकामी मंच ( १९३१ ई० ) का सर्वप्रथम प्रयोग हिन्दी में और शकट मंच ( १९३३ ई० ) का सर्वप्रथम प्रयोग बंगला में हुआ । इस दृष्टि से इस युग में हिन्दी तथा बंगला रंगमंच अन्य भाषाओं के रंगमंच से कहीं आगे रहे ।

विजली के प्रसार के कारण इस युग की रंगदीपन-पद्धति बदली और आधुनिक दीपित-एब-ज्वनि-उपकरणों का प्रयोग प्रारम्भ हो गया । बंगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों ने इस दिशा में विशेष प्रगति की । हिन्दी रंगमंच पर भी विद्युत-प्रकाश जगमगाया, किन्तु बंगला की तुलना में यहाँ का दीपन-शिल्प आरम्भिक ढंग का ही बना रहा । प्रसाद युग में पाद-प्रकाश आदि के साथ कारबाइड और मैजिक लैंटर्न का उपयोग होने लगा ।

प्रसाद युग में अहाँ अव्यावसायिक मंच पर बंगला की भाँति मराठी और गुजराती में स्थियाँ ही स्थियों का काम करने लगीं, वहाँ हिन्दी का अव्यावसायिक मंच विद्युद्वादादी ही बना रहा और वहाँ पुरुष ही स्त्री-भूमि-कारे करते रहे, किन्तु व्यावसायिक क्षेत्र में बड़े पैमाने पर स्थियाँ मंच पर उतरने लगीं ।



इस युग में अधिनाट्य व्यावसायिक मंडलियों का विघटन हो जाने से अधिकांश कलाकार सिनेमा-क्षेत्र में चले गये और रंगशालाएँ छविगृहों के रूप में परिणत हो गईं । हिन्दी, मराठी और गुजराती रंगमंचों के लिए इस युग का उत्तरार्ध बहुत सफलपूर्ण रहा । इस युग में व्यावसायिक रंगमंच के विशृंगार होने से सामाजिक भी लिख कर छविगृहों में जाने लगे, क्योंकि अव्यावसायिक रंगमंच अपने अपरिपक्व एवं रगहीन ( कलरलेस ) प्रयोगों से उन्हें अपनी ओर आकृष्ट न कर सवा ।

बंगला के शिशिरकुमार भादुड़ी और रवीन्द्रनाथ ठाकुर को छोड़कर, जिन्होंने भावों की अभिव्यक्ति में यथार्थता लाने का प्रयत्न किया, अन्यत्र अभिनय-पद्धति रुढ़ ही बनी रही । गुजराती और हिन्दी की अभिनय-पद्धति तो पारसी शैली से प्रभावित बनी रही । मराठी में भी कृत्रिम अभिनय का बोलबाला रहा । यद्यपि ललितकलादर्श जैसी प्रयोगनिष्ठ सड़ली ने बरेल्लर के प्रयास से स्वाभाविक अभिनय को प्रथम तो दिया, किन्तु उसे अपने प्रयोगों में आधिक क्षति भी उठानी पड़ी । गुजराती के अव्यावसायिक मंच पर भी स्वाभाविक अभिनय को लाने के प्रयास किये गये ।

इस युग में प्रयोग की अवधि घट कर चार-साढ़े चार घण्टे तक आ गई, यद्यपि व्यावसायिक नाटक ६-७ घण्टे के ही हुआ करते थे ।

आधुनिक युग बदलता युगबोध : आधुनिक युग नाटक मंडलियों एवं नाट्य-मंस्थाओं के संगठन के आधार, रंगशिल्प, अभिनय-पद्धति और नाट्य-पद्धति की दृष्टि से विस्तार और विविधता का युग रहा है । यह युग-वैविध्य एक आन्दोलन के रूप में विकसित हुआ और आज यह आन्दोलन अपने कोमार्ग को पार कर तादृश्य की ओर बढ़ रहा है । इस आन्दोलन को हम नवनाट्य आन्दोलन के रूप में जानते हैं । प्रारम्भ में यह आन्दोलन एक विशिष्ट नाट्य-पद्धति, रंगशिल्प और वर्ण्य विषय को लेकर चला और बंगला और हिन्दी में यह नवनाट्य आन्दोलन एक विशिष्ट आधिक एवं राजनैतिक विचार-धारा से बँध जाने के कारण छठे दशक के अंत तक प्रायः मृतप्राय-सा होकर रह गया । गुजराती और मराठी के, विशेषकर मराठी के रंगमंच पर इस एकांगी विचार-धारा का कोई विशेष प्रभाव परिलक्षित नहीं हुआ और वहाँ का नवनाट्य आन्दोलन प्राचीन नाट्य-पद्धति और रंगशिल्प, अभिनय-कला और पुरातनवादी विवेचक पौराणिक एवं ऐतिहासिक विषयों के विरुद्ध विद्रोह के रूप में उपजा और इस नवीन युगबोध के साथ जुड़ा रहा । बंगला में तो इस विचार-धारा को बंगाल के अकाल के परिप्रेक्ष्य में जन्म देकर एक दशक के भीतर ही, उसके शिकने मजबूत होने के पूर्व ही, उस विचारधारा को झकझोर दिया और शम्भु मित्र जैसे सजग कलाकारों ने केवल उसके शिल्प और नाट्य-पद्धति को ग्रहण कर बंगला के नाट्य आन्दोलन को एक नई दिशा दी, जिसमें पश्चिम का अन्धानुसरण न था । उनके अभिनय और उपस्थापनों में नाट्यशास्त्र के अभिनय-सूत्रों एवं मुद्राओं और 'लोकनाट्य' के विविध रूपों का समन्वय उत्तरोत्तर होता चला गया तथा उन्होंने भारत की अत्मा के साथ तादात्म्य स्थापित कर लिया । हिन्दी-क्षेत्र में इस आन्दोलन ने व्यापकता प्राप्त कर हिन्दी-रंगमंच की सफल बनाया, नये नाटककार, निर्देशक एवं कलाकार इस क्षेत्र में आये, किन्तु एक दशक के बाद ही क्रमशः उसका प्रभाव और तीव्रता घटती चली गई । दूसरी ओर, इस नवनाट्य आन्दोलन ने सीधे ही एक जागरूक राष्ट्रीय नाट्य-आन्दोलन का रूप ग्रहण कर लिया । इस जागरूक आन्दोलन के सूत्रधार थे-प्रसिद्ध रंग-एवं-फिल्म अभिनेता पृथ्वीराज कपूर । पृथ्वीराज ने शम्भु मित्र से दो कदम आगे बढ़ कर सीधे राष्ट्र की सोई हुई आत्मा को जगाया और हिन्दी-रंगमंच को एक विशिष्ट अभिनय-पद्धति, आधुनिक रंगशिल्प और नवीन विषय दिये । हिन्दी में यह आन्दोलन कथित नवनाट्य आन्दोलन के समानान्तर चलता रहा और कुछ ही वर्षों में वह अपनी अनेक शाखाओं-प्रशाखाओं के साथ सघन हो गया । देश की बदली हुई परिस्थितियों ने विशिष्ट राजनैतिक विचारों पर आधारित एकांगी नाट्य-आन्दोलन स्वतः प्रियमाण हो गया ।

व्यावसायिक रंगमंच के विविध स्वरूप : संगठन के स्वरूप और आधार पर रंगमंच दो प्रकार का माना गया है—व्यावसायिक और अव्यावसायिक । आधुनिक युग में अर्ध-नग्न के विविध स्वरूपों को दृष्टि में रखकर व्यावसायिक रंगमंच के संगठन का स्वरूप भी बदला और इस क्षेत्र में भी कुछ नये प्रयोग हुए । प्रमाद युग और समवर्ती काल में हिन्दी और इतर भारतीय भाषाओं में व्यावसायिक मंडली के दो ही स्वरूप थे—एकाधिपत्य अथवा भागीदारी । एकाधिपत्य से अभिप्राय है, एक व्यक्ति की मालिकीय अर्थात् ऐसी मंडली का स्वामी या उत्थापक एक ही व्यक्ति हुआ करता था । कुछ मंडलियाँ ऐसी भी थी, जिनके कई स्वामी अर्थात् भागीदार हुआ करते थे, जिनमें दो-एक भागीदार विशेष रूप से सक्रिय हुआ करते थे । भागीदारी की संस्था तीन-चार से अधिक बढने पर मंडली के संचालन के लिये कहीं-कहीं प्रबन्ध अधिकृतियों ( मैनेजिंग एजेन्ट्स ) का एक प्रतिष्ठान बना लिया जाता था । आधुनिक युग में व्यावसायिक मंच के संगठन के दो नये आधार सामने आये—सहकारिता और अर्ध-व्यावसायिकता ।

सहकारिता का क्षेत्र अपेक्षाकृत नया है और जब देश के वर्तमान अर्ध-नग्न में भी उसके प्रयोगों की सफलता सिद्ध है, तब इस प्रकार के दो सफल प्रयोग हमें व्यावसायिक मंच-जगत में दिखाई पड़ते हैं । एक प्रयोग है अहमदाबाद के नटमंडल ( गुजराती ) का और दूसरा है कलकत्ते के भिनर्वा ( बंगला ) का । कम की वृष्टि से नटमंडल प्रथम सहकारी नाट्य-संस्था है । मराठी और हिन्दी में इस प्रकार के कोई प्रयोग दिखाई नहीं पड़ते ।

व्यवसाय-क्षेत्र में अर्ध-व्यावसायिकता का कोई अर्थ नहीं, क्योंकि वर्तमान अर्ध-नग्न में इस प्रकार के प्रतिष्ठान या उद्योग देखने में नहीं आते । नाट्य-जगत में अर्ध-व्यावसायिक संस्था की स्थापना एक अभिनव प्रयोग है, क्योंकि इसका आधार होता है—कला की सेवा और कला की सेवा द्वारा कलाकारों के जीवन-पान का प्रबन्ध । इसमें प्रबन्धक-वर्ग या उत्थापक केवल प्रतीक बैठन लेता अथवा अवैतनिक सेवा करता है, और उसका उद्देश्य लाभ कमाना नहीं होता । उसका यह कर्तव्य होता है कि वह यह भी देखे कि यदि उसकी संस्था को कोई लाभ न हो, तो उसे आर्थिक क्षति भी न उठानी पड़े । इस प्रकार की नाट्य-संस्था का लक्ष्य 'लाभ नहीं, क्षति नहीं' के आधार पर मुख्यतः कला की सेवा करना होता है । अनेक अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ अर्ध-व्यावसायिक संस्था बनने को अपना अगला कदम मान कर अर्ध-व्यावसायिक बनने का स्वप्न सँजोती रहती हैं । अतः यह कहना अधिक उपयुक्त होगा कि इस प्रकार की नाट्य-संस्थाएँ अपने दृष्टिकोण में व्यावसायिक न होकर अव्यावसायिक अधिक हैं । हिन्दी-क्षेत्र में पृथ्वी थियेटर्स और गुजराती-मराठी-हिन्दी क्षेत्र में इंडियन नेशनल थियेटर्स अर्ध-व्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ हैं । इस प्रकार की कोई संस्था बंगला में नहीं दिखाई पड़ती । मराठी या गुजराती की भी इस प्रकार की कोई एकान्त पृथक् संस्था नहीं है ।

व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं का सह-अस्तित्व : आधुनिक युग मुख्यतः अव्यावसायिक रंगमंच का युग होवे हुये भी इस युग में हिन्दी तथा प्रत्येक आलोच्य भाषा में व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं का सह-अस्तित्व बना रहा । हिन्दी आदि भाषाओं में यह सह-अस्तित्व आज भी कम-बेश बना हुआ है, मराठी क्षेत्र में अब व्यावसायिक मंडलियाँ समाप्तप्राय हो चुकी हैं और उनकी जगह विकासशील अव्यावसायिक रंगमंच ने ले ली है । अभिनय, रंगशिल्प, नाट्यवस्तु, उपस्थापन आदि की दृष्टि से बंगला का व्यावसायिक रंगमंच हिन्दी और गुजराती के व्यावसायिक रंगमंच से बहुत आगे है ।

रंगमंच के नये प्रयोग : रंगमंच और रंगशिल्प की दृष्टि से हिन्दी तथा सभी भारतीय भाषाओं में अनेक स्थायी, अस्थायी या अनुरूपित (इम्प्रोवाइज्ड) मंच के प्रयोग हुए । बंगला की अनेक रंगशालाओं में स्थायी रूप से परिक्रामी रंगमंच की व्यवस्था है, जिनमें स्टार, विश्व-रूपा और रंगमहक प्रमुख हैं । बंबई में भी बिड़ला मातृश्री

समाचार में स्थायी परिक्रामी मंच है, किन्तु यह केवल हिन्दी की रंगशाला में होकर मराठी और गुजराती के नाटकों के लिये भी उपलब्ध है। हिन्दी-क्षेत्र में जबलपुर के ग़रीब भवन के सभा-कक्ष में भी स्थायी परिक्रामी मंच है। हिन्दी और मराठी क्षेत्रों में तात्कालिक उपयोग के लिए अनुरचित परिक्रामी मंचों का भी उपयोग हो चुका है। बंगला में परिक्रामी मंच के अतिरिक्त गुब्बट मंच का उपयोग हो चुका है, जिसमें दृश्य-परिवर्तन प्रत्येक दृश्य के रेलगाड़ी के डिब्बे की भाँति आगे बढ़ने या पीछे हटने से होता है।

इसके अतिरिक्त हिन्दी और गुजराती में वृत्तस्थ मंच (एरेना स्टेज) के अनुरचित प्रयोग किये गए। बंगला और मराठी में इस प्रकार के मंच विधान की ओर दृष्टि नहीं गई।

हिन्दी, मराठी, बंगला और गुजराती में इंग्लिण्डीय मंचों एक बहुधरातलीय मंचों पर नाटक खेले जा चुके हैं। गुजराती में इंडियन मेदानल थियेटर ने प्रथम बार इंग्लिण्डीय मंच का उपयोग 'लानोस्मब' में किया। इस सस्था के पास सचल मंच भी है।

खुले रंगमंच का प्रयोग भी इधर बहुत लोकप्रिय हुआ है और दिल्ली, कलकत्ता, बम्बई और बड़ोदा में विशेष रूप में मुत्ताकाश रंगशालाओं का निर्माण हुआ है। हिन्दी और बंगला में इस प्रकार की रंगशालाओं में होने वाले अभिनय विशेष लोकप्रिय रहे हैं।

**नया रंगशिल्प :** रंग-सज्जा की दृष्टि से हिन्दी तथा अन्य सभी भाषाओं के रंगमंचों पर परदों की जगह दृश्यबन्धों या सन्निवेशों का उपयोग होने लगा है, फिर भी हिन्दी और गुजराती के व्यावसायिक मंच पर परदों, कट-सीनो, 'फलाटो' आदि का उपयोग अभी चालू है, जिनके साथ वे बीच-बीच में आधुनिक दृश्यबन्धों का भी उपयोग करते हैं। जहाँ परिक्रामी मंच नहीं है, वहाँ प्रायः एक दृश्यबन्ध (सेट) के नाटक खेलना अधिक पसन्द किया जाता है। हिन्दी, मराठी और गुजराती में एक दृश्यबन्ध के नाटक खेलने की प्रवृत्ति बढ रही है। इसके विपरीत बंगला रंगमंच पर बहुदृश्यीय नाटकों का प्रचार है, जिन्हें परिक्रामी अथवा बहुधरातलीय मंच पर सरलता से प्रस्तुत किया जा सकता है।

रंगदीपन और रूचि-सकेत के सहारे अब समुद्र में खड़े जलयान, चलती हुई ट्रेन, पुल, खान, जलप्लावन, अग्निबाहू, युद्ध की मोर्चबन्दी और युद्ध, कार के आगमन और प्रस्थान, आँधी और जलवृष्टि, चलते हुए वाइक और तारो-भरा आकाश, विद्युत-नर्तन आदि प्रत्यक्ष रूप में दिखाए जा सकते हैं। दिन-रात, प्रातःकाल-संध्या, इन्द्रधनुष, बहती हुई नदी, समुद्र, शिशु-रोदन, कुत्ते या पक्षियों के खेलने, बलाक टावर के धंटे आदि आधुनिक रंगशिल्प के लिए कोई असाध्य वस्तु नहीं। इस दृष्टि में बंगला और हिन्दी के रंगमंच बहुत समृद्ध हैं। मराठी और गुजराती के रंगमंच भी अब इस दिशा में प्रयत्नशील हैं।

जिन रंगशालाओं में गगनिका ('साइक्लोरामा') की व्यवस्था है, वहाँ बाल-परिवर्तन, बादल, नदी, समुद्र आदि के दृश्य सरलता से प्रदर्शित किये जा सकते हैं। प्रायः सभी भाषा-क्षेत्रों में गगनिका-युक्त रंगशालायें हैं।

**स्वाभाविक अभिनय और नाट्य-प्रशिक्षण :** आधुनिक युग में माइक और लाउडस्पीकर के बढते हुए उपयोग ने पारसी शैली के 'गलाफाड' और 'छातीडोक' अभिनय की अतीत की वस्तु बना दिया। फिर भी गुजराती और हिन्दी के व्यावसायिक मंच की, विशेषकर देशी नाटक समाज, बम्बई और मूनलाइट थियेटर, कलकत्ता की अभिनय-मंडल पर पारसी शैली के इस कुत्रिम अभिनय का प्रभाव रहा है। पात्रों को इतने जोर से, इस बंदाज और स्वर-पात के साथ बोलने की शिक्षा दी जाती है कि रंगशाला के अन्तिम आसन (सीट) का सामाजिक भी उनकी बाणी को सुन सके, किन्तु इन भाषाओं में तथा शेष दोनों भाषाओं में भी अब स्वाभाविक अभिनय, नाचों की सहज अभिव्यक्ति और उत्तार-चढ़ाव, संवाद के उचित एवं सन्तुलित आरोहानरोह पर बल दिया जाने लगा है। इसके लिए सभी भाषाओं में नाट्य-शिक्षण की स्थायी व्यवस्था आकस्मिक व्यवस्थायें की जाती हैं। गुजराती, हिन्दी

और बंगला के क्षेत्रों में विशेष रूप से एतदर्थ नाट्य-विद्यालय खुले हुये हैं। दिल्ली के राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय में न केवल हिन्दी-क्षेत्र के, वरन् सभी भाषा-क्षेत्रों के कलाकार एवं नाट्यानुरागी नाट्य-शिक्षा प्राप्त करते हैं। मराठी और हिन्दी में नाट्य-शिक्षण के लिए प्रशिक्षण-निबिर् भी चलाये जाते हैं। पूना में नियमित नाट्य-सभा के लिए थियेटर आर्ट्स अकादमी की स्थापना हो चुकी है। इन शिक्षण-संस्थाओं के स्नातक-कलाकारों ने अभिनय-कला के सत्कार और उत्थान में महत्त्वपूर्ण योगदान दिया है। हिन्दी और गुजराती रंगमंच पर संस्कृत नाटकों के रूपांतरों को प्रस्तुत करने में जहाँ तत्कालीन वातावरण के निर्माण पर विशेष दृष्टि रखी जाती है, वहीं आंगिक, वाचिक एवं आहार्य अभिनय द्वारा नाट्यपात्र के आदर्शों को भी चरित्रार्थ करने की चेष्टा की गई है। हिन्दुस्तानी थियेटर और राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के संस्कृत नाटकों के प्रदर्शन में शास्त्र-सम्मत अभिनय के प्रति विशेष आग्रह रहा है। गुजराती में जयशंकर 'सुन्दरी' के निर्देशन में हुए संस्कृत नाटकों में भी अभिनय का स्तर सदैव अत्यन्त उच्च रहा है। 'रामानुजार अभिनय और रसोद्रेक' के लिए आलम्बन-रूप वातावरण के निर्माण और नट-समूह की सरचना ('कम्पोजीशन') की ओर 'सुन्दरी' ने विशेष ध्यान रखा है।

**नृत्य-नाटक** : बंगला, गुजराती और हिन्दी रंगमंचों पर नृत्य-नाटकों के प्रयोग में कलाकारों ने नृत्य, गति-संप्रसार और मुद्राभिनय में भी अपनी दक्षता का परिचय दिया है। इन सभी भाषा-क्षेत्रों में नृत्य-नाटकों को सामान्य गद्य या संगीत नाटकों की अपेक्षा अधिक सफलता मिली है। मराठी में नृत्य-नाटकों की ओर कोई ध्यान नहीं दिखाई पड़ता।

**गीति-नाटक** : बंगला में नृत्य-नाटकों के अतिरिक्त गीति-नाट्यों का भी प्रचलन है। हिन्दी में भी कुछ गीतिनाट्य अभिनीत हुए हैं, किन्तु वे अभिनय अपवाद-स्वरूप ही कहे जा सकते हैं। गुजराती में भवाई-बोली पर कुछ गीति-नाट्य प्रस्तुत किये गये हैं, किन्तु वे नियमित रंग-नाट्य के अन्तर्गत न आकर लोकनाट्य की सीमाओं में बँधे हैं, यतः वहाँ कुछ गीति-नाट्य का अभाव ही माना जायगा। मराठी में गीति-नाट्य की जगह संगीत नाटकों को बहुत लोकप्रियता प्राप्त है और उन्हें सामाजिक उनकी संगीत-बहुलता के कारण ही देखना अधिक पसंद करते हैं। मराठी के इन संगीत नाटकों में गीतों के साथ गद्य-संवाद भी पुष्कल मात्रा में रहता है।

**गद्य-नाटक** : सामान्यतः इन सभी भाषाओं के मंचों पर गद्य-नाटक की प्रधानता है और प्रवृत्ति न रखने और अनिवार्य होने पर कम से कम गीत रखने की ओर रही है। स्वगत और लम्बे संवादों का प्रायः बहिष्कार किया जा चुका है। संवाद प्रायः छोटे, चुस्त, सरल, व्यञ्जनात्मक, चुटीले, सघन और नाट्योपयोगी विशेष रूप से पसंद किये जाते हैं।

**नाटक प्रायः** जिसकी ही खेले गए, किन्तु गुजराती और हिन्दी में दो अंकों के नाटक भी प्रस्तुत किए गए। बंगला में भी पदा-कदा त्रिअंकी नाटक खेले गये। इसके अतिरिक्त बहुदृश्यीय बड़े एकांकी नाटक भी बंगला में सचस्व हुए। सभी भाषाओं में लघु एकांकी नाटकों की भी मंच पर, विशेषकर अन्त्यावसायिक मंच पर लोकप्रियता प्राप्त हुई। इन एकांकियों का उपयोग नवनाट्य आन्दोलन के प्रचार-माध्यम के रूप में विशेष रूप से और बाद में स्कूल-कालेजों के वाणिज्यिकताओं की क्षोभा वृद्धि और समय पर होने वाली नाट्य-प्रतिपत्तिताओं के सामन के रूप में बड़े पैमाने पर किया गया। व्यावसायिक मंच ने इन्हें बहुत कम प्रश्रय दिया।

**अनुवाद एवं नाट्य रूपांतर** : हिन्दी तथा इतर आलोच्य भाषाओं में रंगमंचीय नाटकों का अभाव सदैव एक प्रश्नचिन्ह बनकर सामने आया। इस अभाव को दूर करने के लिए गुजराती, हिन्दी और मराठी में अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद बड़े पैमाने पर किये गए। बंगला में कुछ अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद के अतिरिक्त विदेशी और अंग्रेजी उपन्यासों के नाट्यरूपांतर भी किए गए। गुजराती में कुछ गुजराती उपन्यासों के नाट्यरूपांतर के अलावा

मराठी और बँगला के कई नाटक भी अनुद्दिन किये गये । हिन्दी में हिन्दी के कुछ उपन्यासों एवं कथाओं के नाट्य-रूपान्तरों के अनिर्दिष्ट बँगला, मराठी और गुजराती से भी कुछ नाटक रूपांतरित किये गये । मराठी और गुजराती के रंगमंचों पर कुछ हिन्दी-रूपान्तर भी खेले गये । कुछ वर्ष पूर्व दिल्ली की प्रमुख बँगला नाट्यसंस्था—चतुरंग के एक प्रमुख अधिकारी ने एल बँगला नाटक के हिन्दी-रूपान्तर को खेलने की इच्छा इन पंक्तियों के लेखक के समक्ष रखी थी ।

नाटक सूचियाँ प्रयोगों के रूप में । भारत की किसी भी भाषा के रंगमंच का परम्परा आदान-प्रदान वृत्त नहीं है, वनिक श्रेयस्कर है, किन्तु नाटक के अभाव के नाम पर विदेशी नाटकों के अनुवाद अथवा विदेशी उपन्यासों या कहानियों के बड़े पैमाने पर नाट्य-रूपांतर से रंगदेवता के शृंगार का औचित्य कहाँ तक है, यह प्रश्न विचारणीय है । रंगदेवता की प्रतिमा पर सभी प्रकार के फूलों की चढ़ाया जा सकता है, किन्तु जिन फूलों में सुरभि न हो, जो इस देश के सामाजिको के मानस को मुग्ध न कर सकें, उनमें बला रंगदेवता कैसे प्रसन्न होगा ? इस विषय स्थिति के कई कारण हैं । सबसे प्रमुख कारण है—नये-नये उपस्थापकों एवं निर्देशकों का अज्ञान, जो अपनी भाषा के नाटकों के प्रति सम्मान तो बहुत दूर, उनका सम्यक् ज्ञान भी नहीं रखते । इधर हिन्दी तथा अन्य भाषाओं के नाटकों की विस्तृत सूचियाँ प्रयोगों के रूप में प्रकाशित हुई हैं, जिनमें उल्लेखनीय हैं : (१) डॉ० बी०एम० ठाकर द्वारा संपादित 'अभिनेय नाटकों' (१९५६ ई०), जिसमें गुजराती के ३६० अभिनेय नाटकों की सूची उनके कथा-सार के साथ दी गई है, (२) डॉ० सु० श्री० कानडे द्वारा संपादित 'प्रयोगक्षम मराठी नाटकों' (१९६२ ई०), जिसमें मराठी के ५०० नाटकों की सूची उनके कथासार के साथ दी गई है, (३) 'बिब्लियोग्राफी आफ स्टेटेडूल प्लेज इन इण्डियन लैंग्वेजेज़,' जो भारतीय नाट्य सच, मई दिल्ली द्वारा दो भागों में प्रकाशित हुई है और जिसमें हिन्दी के साथ अन्य भारतीय भाषाओं के प्रसिद्ध नाटकों की सूचियाँ भी हैं, (४) कृष्णाचार्य द्वारा संपादित 'हिन्दी नाट्य-साहित्य प्रथपुटी १८६३-१९६५' (१९६६ ई०), जो अनामिका, कलकत्ता द्वारा प्रकाशित हुई है और जिसमें सन् १८६३ से १९६५ ई० तक के हिन्दी नाटकों की अधिकृत सूची नाटककार, प्रकाशक, प्रकाशन-काल, पृष्ठ आदि के उल्लेख के साथ दी गई है, तथा (५) डॉ० दशरथ जोशी द्वारा संपादित-संपादित 'हिन्दी नाटक कोश' (१९७५ ई०), जिसमें सन् १९२५ से १९७० ई० तक के हिन्दी के द्विसहस्राधिक नाटकों के अंक, व्यय, पात्रादि की सख्या सहित प्रत्येक नाटक की संक्षिप्त कथा और मंचन का विवरण (यदि नाटक मंचित हुआ है) भी दिया हुआ है । अंतिम तीनों प्रयोगों के प्रकाशन में संगीत नाटक अकादमी ने विशेष सहायता दी है । प्रत्येक उपस्थापक या निर्देशक को इन सन्दर्भ-ग्रंथों से अपनी-अपनी भाषाओं के नाटकों की जानकारी और उनके चयन में सहायता लेनी चाहिए । इनके अनिर्दिष्ट समकालीन अन्य मौलिक नाटककारों की उन कृतियों का भी उसे ज्ञान होना आवश्यक है, जो वास्तव में रंगोपयोगी हैं । अपनी संस्था के लिए नाटक के चयन में स्थानीय प्रभावों से मुक्त रह कर अभिनेय कलाकृतियों का चयन किया जाना चाहिये । इस चयन में अपनी रचि, जन-रचि तथा संस्था के साधन-सामर्थ्य पर अवश्य दृष्टि रखनी चाहिए । पुनश्च, नाट्य-संस्थाओं को मौलिक कृतियों का उपस्थापन कर अपने नये-पुराने सभी नाटककारों का समीक्षक करना चाहिए । इससे नाट्य-साहित्य और रंगमंच, दोनों समृद्ध होंगे ।

रंग-नाटक का कथित अभाव और आपा-धायी : नाटक के अभाव का अर्थ है—एक दृश्यग्रहण के नाटक का अभाव, तो इस प्रकार के नाटक भी प्रत्येक भाषा में लिखे और खेले जा चुके हैं । प्रश्न माँग और पूर्ति का है । यदि इस माँग को लेकर नाटककार के पास जाया जाय, तो कोई कारण नहीं कि वह उस माँग को पूर्ति न करे । इस दिशा में उपस्थापक को पहल करनी होगी । इसके लिए नाटककार को भी रंगमंच से सम्बन्ध बनाना होगा और उसकी ध्यानहारिक कठिनाइयों और परीक्षाओं को समझकर माँग की पूर्ति करनी होगी । रंगदेवता की

अर्चना में उपस्थापक और नाटककार के लिए सम्मिलित अर्घ्य चढ़ाना आवश्यक है ।

इन उपस्थापकों एवं निर्देशकों की एक और भी दुर्बलता है । अथकचरे नाटक का निर्माण, जो स्वयं उनके या उनकी संस्था के किसी कलाकार द्वारा नाटकों की चोरी या नचल कर प्रस्तुत कर दिया जाता है । यह दोष हिन्दी की नवीन नाट्य संस्थाओं में बहुत पाया जाता है । मराठी, गुजराती और बंगला की नाट्य-संस्थाएँ ऐसा न कर मंच-जगत में प्रसिद्ध नाटककारों की रचनायें ही अपने उपस्थापनों के लिए चुनती हैं । इतना यह गर्व नहीं कि नये नाटककारों की कृतियों को उपस्थापन का अवसर न दिया जाय । उन्हें भी अवसर मिलना चाहिए, किन्तु उनके गुण-दोष का सम्यक् विवेचन करने के उपरान्त ही ऐसा करना चाहिए ।

नाटकों के अभाव का एक और भी कारण है और वह है—नाटक के प्रति प्रकाशक और पाठक की उदासीनता, जिसका परिणाम यह होता है कि अधिकांश अच्छे नाटक भी प्रथम संस्करण के बाद दुबारा नहीं छपते और यदि वे प्रकाशित होने पर या इसके पूर्व मंचस्थ नहीं हुए, तो जागे भी उनके मंचस्थ किए जा सकने की संभावना समाप्त हो जाती है । हिन्दी, गुजराती और मराठी, इन सभी भाषाओं में नाटकों की यही स्थिति है । अधिकांश पुराने अभिनीत नाटक या तो अप्रकाशित हैं अथवा यदि प्रकाशित भी हैं, तो उनका मिलना अब दुर्लभ है । मौलिक रंग-नाटकों के अभाव के लिए देश के विश्वविद्यालय तथा शिक्षा-मंडल भी कुछ सीमा तक उत्तरदायी हैं । उन्हें पाठ्यक्रम में केवल शु-अभिनीत एवं रंगोपयोगी नाटकों को ही स्थान देना चाहिए, तथाकथित पाठ्य या साहित्यिक नाटकों को नहीं । दूसरे, इस प्रकार के नाटकों के अभ्यापन का ढंग भी बदलना चाहिए । केवल उनके शास्त्रीय विवेचन पर ही जोर न देकर उनके रंगमंचीय मूल्यांकन का ज्ञान भी छात्रों को कराना चाहिए, जिनके लिये उन्हें वाचन, सभापण और अभिनय के विविध अंगों की व्यावहारिक शिक्षा देनी होगी । गुजराती की छोड़ आलोच्य भाषा-क्षेत्रों के किसी भी विश्वविद्यालय में अभी ऐसी व्यवस्था नहीं है । बड़ौदा विश्वविद्यालय के अंतर्गत एतवर्ष भारतीय संगीत, नृत्य एवं नाट्य महाविद्यालय में पृथक् से नाट्य-शिक्षा की व्यवस्था अवश्य है, किन्तु स्वयं विश्वविद्यालय अथवा विश्वविद्यालय से संबद्ध अन्य महाविद्यालयों के गुजराती विभागों में इस प्रकार की कोई भी अंगभूत व्यवस्था नहीं है ।

नाटकों के अभाव की शिकायत बहुत-कुछ कृत्रिम एवं सापेक्षिक है, क्योंकि रंगमंच अपने अभाव, अपनी परिस्थितीओं की ओर ध्यान नहीं देता । उपस्थापक का पूर्वाग्रह, उपलब्ध कलाकारों की अभिनय-क्षमता की विशिष्ट विद्या और कभी-कभी उपयुक्त कलाकारों की अनुपलब्धता, घनाभाव, रंगमंच और रंगशिल्प के ज्ञान और साधन के अभाव पर भी नाटक का अभाव बहुत-कुछ निर्भर है । इसका एकमात्र तो नहीं, किन्तु एक समाधान यह हो सकता है कि नाटक की आवश्यकताओं के अनुरूप रंगमंच का निर्माण किया जाय और उस रंगमंच की आवश्यकता के अनुरूप रंगशिल्प का नियोजन किया जाना चाहिए । इस प्रकार अनेक उत्तम नाटकों को, जिन्हें 'पाठ्य' कह कर छोड़ दिया गया है, रंगमंच पर उतारा जा सकता है । इसके लिए रंगमंच और नाटक के ज्ञाता कुशल निर्देशकों की आवश्यकता है—न केवल हिन्दी की, बरन् बंगला, मराठी और गुजराती, सभी की ।

सामाजिकों का संरक्षण . आधुनिक युग में रंगमंच के विकास में सामाजिक के संरक्षण का महत्त्व बढ़ता जा रहा है । बंगला, मराठी और गुजराती के रंगमंचों के सामाजिक पैसा देकर नाटक देखने में गौरव का, आह्लाद का अनुभव करते हैं, किन्तु हिन्दी के सामाजिक आज भी निःशुल्क नाटक देखने के लिए लालायित रहते हैं । वे 'पास' की माँग करते हैं, किन्तु पास का पैसा नहीं देना चाहते । फिर भी कुछ क्षेत्रों में सामाजिक 'बुकिंग आफिस' तक जाने लगे हैं और रमेश मेहता के नाटक 'बग्स आफिस' की दृष्टि से सफल समझे जाते हैं । यह संतोष का विषय है । कोई भी रंगमंच सामाजिकों के हार्दिक संरक्षण के बिना जीवित नहीं रह सकता ।

रंगशालाओं का अभाव : इस युग में हिन्दी तथा अन्य आलोच्य भाषाओं के क्षेत्र में कुछ नई रंगशालाएँ

बनी—बन्द रंगद्वार वाली भी और खुली भी, किन्तु खुली रंगशालाएँ, कलकत्ते के मुक्तागन रंगालय को छोड़ कर, प्रायः सभी सन् १९६० के बाद बनीं। नवनाट्य आन्दोलन के बढ़ते हुए चरण के साथ जगह-जगह, नई-नई नाट्य सस्थाएँ खुली, नाटक भी खेले गये—कहीं रंगशालाओं एवं सिनेमाघरों को ऊँचे-ऊँचे किराये पर लेकर, कहीं स्कूल-कालेजों के हाल या प्रेक्षागृह जगवा किसी सस्था, क्लब या सस्थान के सभाघार या रंगभवन लेकर। इनके लिये भी नाट्य-सस्थाओं को अच्छी-खासी दक्षिणा देनी पड़ती है, यद्यपि इनमें रंगशाला के आवश्यक गुण और साधन उपलब्ध नहीं होते। आवश्यकता इस बात की है कि कम किराये पर सुसज्जित रंगशालाएँ उपलब्ध की जायँ, जिसके लिए भारत सरकार के प्रयास से देश के विभिन्न भागों में 'रवीन्द्र नाट्य मंदिर, रवीन्द्रमालय, रवीन्द्र सदन' या 'टैगोर थियेटर बने हैं, किन्तु इनका निर्माण भी सन् १९६० के बाद ही हो सका। आलोच्य अवधि में रंगशालाओं के अभाव में नाट्य-आन्दोलन कुठित बना रहा, उसे सफलता न प्राप्त हो सकी। बर्ह, दिल्ली और कलकत्ते जैसे नगरों में यह अभाव उस समय और भी तीव्रता से अनुभूत होता है, जब रंगशालाओं को 'बुक' कराने के लिए दो-तीन महीने पूर्व में ही चेष्टा करनी पड़ती है। यह स्थिति समाप्त होनी चाहिए। हर एक, जो या तीन नाट्य-सस्थाओं के बीच एक रंगशाला मुलभ होनी चाहिए।

किन्तु इसके विपरीत यह भी बटु सत्य है कि 'सीजन' को छोड़कर या शनिवार और रविवार को छोड़कर प्रायः रंगशालाएँ खाली पड़ी रहती हैं और अन्य नगरों में तो रंगशालाओं में वर्ष में दस-पन्द्रह से अधिक नाटक ही नहीं हो पाते। हिन्दी-क्षेत्र की यह प्रमुख समस्या है। हिन्दी में नाट्य-सस्थाएँ तो बहुत हैं, किन्तु अधिकांश तो वर्ष में एक या दो से अधिक नाटक ही नहीं प्रस्तुत करती। फिर कोई भी नाटक एक या दो बार से अधिक नहीं खेला जाता। इसके विपरीत हिन्दी के कुछ ऐसे भी नाटक हैं, जो कलकत्ते और दिल्ली में निरन्तर प्रदर्शित होते हैं और उनके उक्त नगरों में १०० या अधिक प्रयोग हो चुके हैं। रमेश मेहता के कुछ नाटक के तो समस्त हिन्दी-क्षेत्र में तथा अन्य भाषाओं में रूपांतरित होकर १००० से लेकर ३५०० तक प्रयोग हो चुके हैं। हिन्दी नाट्य-आंदोलन का यह विरोधाभास अन्य भाषाओं में उपलब्ध नहीं होता।

प्रयोग-संख्या : व्यावसायिक हिन्दी रंगमंच सबसे आगे। प्रति सप्ताह प्रयोग की संख्या की दृष्टि से हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच सभी दूसरे भारतीय भाषाओं से आगे है। कलकत्ते के मूनलाइट थियेटर में प्रत्येक सप्ताह खड़ी बोली (हिन्दी) के नाटक के नौ प्रयोग और राजस्थानी नाटक के कम से कम ४ प्रयोग होते रहे हैं। इस प्रकार प्रत्येक सप्ताह कुल १३ प्रयोग होते थे, जबकि बंगला या गुजराती में प्रति सप्ताह चार प्रयोग से अधिक नहीं होते। गुजराती में तो नये खेल के केवल दो ही प्रयोग शनिवार और रविवार को होते हैं और दो दिन—बुधवार और बृहस्पतिवार को प्रायः पुराने खेल होते हैं। मराठी में भी गुजराती से भिन्न स्थिति नहीं है। नये नाटक प्रायः शनि और रविवार या केवल रविवार को खेले जाते हैं।

प्रयोग की अवधि की दृष्टि से बंगला और हिन्दी के नाटक प्रायः ढाई-नौ घण्टे, गुजराती के तीन-साढ़े घण्टे के और मराठी के चार घण्टे के होते हैं। इस दृष्टि से मराठी के नाटक सर्वाधिक लम्बे होते हैं।

स्त्री-भूमिकाएँ : आज-कल इन सभी भाषाओं के मंचों पर स्त्री-भूमिकाएँ स्त्रियों द्वारा ही की जाती हैं, यद्योकि अथ ऐसा माना जाने लगा है कि पुरुष स्त्री भूमिकाओं के साथ पूरा न्याय नहीं कर सकते, किन्तु बीसवीं शती के पूर्वार्ध के अन्त तक हिन्दी, मराठी और गुजराती के रंगमंचों पर पुरुष-कलाकार या बाल-अभिनेत्रियाँ ही स्त्रियों का कार्य किया करती थीं। हिन्दी के विश्वनाथ शर्मा, केशव खत्री, अवाधकर और मा० फिदा हुसैन (बाद में प्रेमाक्षर 'नरमी'), मराठी के बालगणेश और केशवराव दाते और गुजराती के जयशंकर 'मुन्दरी', मा० गोरखन और हिन्दी-गुजराती के मा० निसार। जैसी बाल-अभिनेत्रियाँ स्त्री भूमिकाओं के लिए आदर्श और गोरख की पात्र समझी जाती रही हैं। इन भाषाओं के मंच पर स्त्री-पुरुषों का भुक्तानियम बहुत हाल की ही वस्तु है।

इसके विपरीत बंगला रंगमंच इस युग के प्रारम्भ होने के बहुत पूर्व से ही बहुत प्रगतिशील रहा है और वहाँ इस युग में स्त्रियाँ ही स्त्रियों की भूमिकाओं में अवतरण करती रही हैं। बंगला को छोड़ कर छेप भाषाओं में मंच पर स्त्रियों की अवतारणा भी नव-नाट्य आन्दोलन का एक आवश्यक अंग रहा है। मराठी नाटकों में महाराष्ट्र की नव-शिक्षित युवतियाँ, गुजराती रंगमंच पर गुजराती, मराठी और पारसी स्त्रियाँ तथा हिन्दी में मध्‍यान्त घरे की उत्तरी भारत के समस्त हिन्दी राज्यों की नवयुवतियों के साथ पंजाब और बंगाल की बालाएँ भी खुलकर भाग ले रही हैं। आलोच्य युग के अंतिम दो दशक इस दृष्टि से सदैव स्मरणीय रहेंगे।

### सन्दर्भ

#### ६--भारतीय रंगमंच : एक तुलनात्मक अध्ययन

- १- डॉ० डी० जी० दयास, कला-मभीसक, बम्बई से एक मासाहकार (जून १९६५) के आधार पर।
- २- व्यक्ति-दर्शन शंभू मिश्र (दिनमान, नई दिल्ली, २९ अप्रैल, १९६६, पृ० २५)।
- ३- एन० सी० लव्जिकारी, महामन्त्रि, अतुरग, २६-ए शहर मार्केट, नई दिल्ली से एक मॉट (नवंबर, १९६७) के आधार पर।



७

भारतीय रंगमंच : समस्याएँ, अनुप्रेरणाएँ और भविष्य

## (१) रंगमंच की समस्याएँ और उनका समाधान

रंगमंच ने वेताब युग या उसके समकालीन युग से लेकर आधुनिक युग तक उत्थान-पतन, संगठन एवं विघटन की अनेक कुहेलिकाओं को बिदीर्ण कर आज एक निश्चित दिशा ग्रहण कर ली है। यह दिशा उसे एक निश्चित लक्ष्य तक ले जायगी, जहाँ रंगमंच के विविध उपादानों रंगशाला, नाटक और अभिनय की त्रिवेणी का सुखद सामंजस्य-संगम-उपलब्ध होगा। इन उपादानों के अनुपात के बिगड़ने से अनेक समस्याओं का जन्म होता है और रंगमंच का संतुलन, उसका सामंजस्य बिगड़ जाता है। प्रत्येक युग में इस सामंजस्य को बनाए रखने के लिए पुष्कल धन की या उसके अधिष्ठाता सरभक्ष को सदैव आवश्यकता होती रही है, जिसके बिना न तो नाटक-मण्डली का संगठन सम्भव है और न ही रंगशाला की स्थापना। आध्यात्मिक मण्डली में नटों को नियमित पारिश्रमिक भी देना पड़ता है, अतः ऐसी मण्डली के लिए धन की व्यवस्था नितान्त आवश्यक है, किन्तु आध्यात्मिक नाट्य-संस्थाएँ भी, जिनके अधिकांश अभिनेता प्रायः अवैतनिक होते हैं, धन के बिना नहीं चल सकतीं। धन के अभाव में रंग-सज्जा और भूचोपकरणों, रंगदीपन एवं ध्वनि-यन्त्रों की व्यवस्था, रंगशाला के किराये, मनोरंजन कर की पूर्ण-अदायगी, प्रचार-पोस्टरों, हैंडबिल्डों आदि के मुद्रण, समाचार-पत्रों में महँगी विज्ञापनबान्नी आदि कार्य सम्भव नहीं हैं। आध्यात्मिक संस्थाएँ इस अनिवार्य व्यय की पूर्ति के लिए एक ओर चन्दे, दान या अनुदान का सहारा लेती हैं, तो दूसरी ओर टिकट-बिक्री तथा स्मारिका के द्वारा उपलब्ध विज्ञापन एवं बिक्री राशि पर भी उनके उपस्थापन की 'वाक्म-आक्ति' सफलता या असफलता निर्भर है। आजकल नाटक के उपस्थापन, रंगदीपन एवं ध्वनि-उपकरणों के क्रय आदि के लिए कुछ नाट्य-संस्थाओं को संगीत नाटक अकादमी से अनुदान या वित्तीय सहायता भी मिल जाती है, जिससे आध्यात्मिक रंगमंच का मार्ग सुकर हो जाता है, किन्तु यह सुविधा केवल उन्हीं नाट्य-संस्थाओं के लिए है, जो एक निश्चिन्त अवधि तक अपनी शक्ति पर निर्भर रह कर कुछ नाट्य-प्रयोग कर चुकी हो। नई संस्थाओं को तो अपनी ही शक्ति पर भरोसा रख कर संचर्य करना पड़ता है।

### बहुमुखी समस्याएँ

इस प्रकार आधुनिक रंगमंच को हिन्दी तथा अन्य भारतीय भाषाओं के क्षेत्र में, कम-बेश, जिन समस्याओं

का सामना करना पड़ता है, संक्षेप में ये हैं

- (क) घनाभाव,
- (ख) रंग-सज्जा के साधनों एवं रसोपकरणों की उपलब्धि में कठिनाई,
- (ग) कुशल एवं प्रशिक्षित निर्देशकों का अभाव,
- (घ) प्रशिक्षित, अनुभवी एवं निष्ठावान रंग-कलाकारों, विशेषकर स्त्री-कलाकारों का अभाव,
- (ङ) नाट्य-संस्थाओं में अनुशासन एवं नैतिकता का अभाव,
- (च) रंग-नाटकों की अनुपलब्धता,
- (छ) रसशालाओं का अभाव,
- (ज) प्रचार-माध्यमों की उपेक्षा एवं दुर्लभता,
- (झ) मनोरंजन-कर,
- (ञ) यातायात की समस्या, तथा
- (ट) सामाजिकी का अभाव ।

(क) घनाभाव घनाभाव एक ऐसी अदृश्य समुद्री चट्टान है, जिस पर टकरा कर किसी भी नाट्य-संस्था का जलपोत डूबे बिना नहीं रहता, अतः प्रत्येक नवोदित अथवा पुरानी संस्था के लिए यह नंबर एक की समस्या है । एक बार रघुनाथ बह्मभट्ट के 'मूर्देकमारो' के दो-तीन दृश्यों की सज्जा के लिए आर्यनैतिक नाटक समाज के मालिक नकुभाई शेट को कई सहज रूपों की आवश्यकता हुई, तो समाज के निर्देशक मूलचन्द मामा ने अपनी बहन के आभूषण गिरबी रत्न और अपने घर का सामान बेच कर तीन हजार रुपये एकत्र करके दिये । 'लक्ष्मीकांत नाटक समाज' का उसके मालिक चन्द्रलाल शेट के घुड़दौड़, सट्टे, जुए आदि के व्यसन और द्विवेदी-‘अश्वपराज’ की आर्थिक असफलता के कारण अन्ततः पतन हो गया । ‘अव्यावसायिक संस्था के किसी एक ही खेल की असफलता उसके पतन का कारण बन जाती है । इस क्षेत्र में मामा-जैसा त्याग बिरेले ही कर पाते हैं । हिन्दी तथा कुछ अन्य भाषाओं की अधिकांश नाट्य-संस्थाएँ प्रायः घनाभाव, हानि आदि के कारण दो-एक प्रयोगों के बाद ही समाप्त हो जाती हैं । इस वित्तीय आघात को सहन कर लेने पर कुछ ही वर्षों में नाट्य-संस्था अपने पैरों पर खड़े हो सकने में समर्थ हो जाती है ।

हम यह मान भी लें कि कभी-कभी उपस्थापक, निर्देशक या नाटककार के त्याग, सहिष्णुता और निष्ठा से संस्था का जलपोत डूबने में बच जाता है, किन्तु प्रत्येक त्याग या निष्ठा की एक सीमा होती है, जहाँ पहुँच कर “अब और नहीं” की तस्ती लग जाती है । उस समय जलपोत भँवर में पड़ चुका रहता है । उसे बना लेना कलाकारों तथा संस्था के प्रबन्धकीय सदस्यों के हाथों में होता है । यदि सभी कलाकार-सदस्य जुट कर लग जायें, तो व्यक्तिगत मद्दयता कुछ चुका, दान दे, मित्रों और पट्टेसियों के दिकत खेच नष्ट नगर के घनी-सानियों से चन्दा, दान या विज्ञापन प्राप्त कर आवश्यक धन एकत्र कर सकते हैं । सम्पन्न सदस्य बिना व्याज के ऋण के रूप में भी कुछ धन संस्था को दे सकते हैं और इस प्रकार डूबते के लिए तिनके का सहारा बन सकते हैं ।

कल्याणकारी, राष्ट्रीय और/या समाजवादी/राज्य में शासन का यह कर्तव्य है कि वह सभी नाट्य-संस्थाओं की एक सूची अपने यहाँ रखे और कम से कम एक वर्ष की स्थिति ('स्टैटिग') वाली संस्था को एक निश्चित मात्रा में नियमित वित्तीय सहायता दे । यदि वह सहायता प्रत्येक प्रयोग के हिसाब से दी जाय, तो उत्तम होगा । कुछ काल बाद यह संस्था जब आत्म-निर्भर हो जाय, तो सहायता बन्द की जा सकती है । यदि मात्र घनाभाव के कारण कोई नाट्य-संस्था टूटती है, तो समाज और राष्ट्र, दोनों के लिए यह श्रेयस्कर न होगा । नाट्य-कला और रंगमंच में देश और सामाजिकी को न केवल मनोरंजन, चारित्रिक शिक्षा और प्रेरणा दी है, वरन् स्वातन्त्र्य-यज्ञ

मे अनेकों बार आहुतियाँ भी दी हैं, अतः स्वतंत्रता के उपरांत नवोदित समाज और देश को उमे, अपने सांस्कृतिक विकास के एक महत्त्वपूर्ण अंग या कड़ी के रूप में, पर्याप्त संरक्षण प्रदान करना चाहिए ।

संस्थाओं के घनाभाव को दूर करने का अन्तिम किन्तु सर्वाधिक व्यावहारिक उपाय है, उनका व्यावसायिक आधार पर संगठन, संचालन एवं प्रयोग । व्यावसायिक रंगमंच का कठोर प्रतिस्पर्धा के बावजूद चलचित्र, आकाशवाणी तथा दूरचित्रण (टेलीविजन) के साथ सह-अस्तित्व संभव है और इसे हम भारत में ही कलकत्ते और बम्बई में प्रत्यक्ष देख सकते हैं । हाथ कंठ को आरसी बना । कल्पनाशील और साहसी रंगानुरागी व्यवसायियों को पुनः एक बार इस क्षेत्र में अपनी भाग्य-परीक्षा करनी चाहिए ।

(ख) रंग-सज्जा के सामानों एवं रंगोपकरण की उपलब्धि में कठिनाई : नाट्य-संस्थाओं के स्थायित्व एवं प्रयोग-क्षमता को बढ़ाने के लिये यह आवश्यक है कि उनके पास द्रव्यवध, रंग-दीप्ति एवं ध्वनि-उपकरणों, वस्त्राभरणों आदि की अपनी व्यवस्था हो । इनके अभाव में भारी किराये पर ये चीजें अत्यन्त से मँगानी पड़ती हैं और अनेक संस्थाएँ प्रदर्शन के बाद इस किराए की राशि चुका न पाने के कारण ही भंग हो जाती हैं । इस विषय स्थिति से बचने के लिये प्रत्येक खेल के समय कुछ न कुछ उपकरण, वस्त्रादि स्वयं ससरीदने का प्रयास किया जाना चाहिए । अकादमी द्वारा एतदर्थ दी जाने वाली वित्तीय सहायता एक स्पृहणीय वरदान है । हिन्दी-क्षेत्र में अनेक संस्थाओं के पास अपनी रंग-सज्जा, रंगोपकरण आदि उपलब्ध हैं और कुछ को अकादमी से अनुदान भी प्राप्त हो चुके हैं ।

रंगोपकरण में दीप्ति-एवं-ध्वनि उपकरण प्रायः सँभे होते हैं और कुछ वर्ष पूर्व तक दीप्ति-उपकरण इसलिये भी अधिक महँगे पड़ते थे कि उनका निर्माण इस देश में नहीं होता था और उनका आयात विदेशों से करना पड़ता था, किन्तु विविध दीप्ति उपकरण—तीव्र प्रकाश, लघु तीव्र प्रकाश, विन्दु प्रकाश, थालोकवित्र-प्रक्षेपक, मदक (डिम्पर) आदि बम्बई, मद्रास तथा दिल्ली में बनने लगे हैं और वे अपेक्षाकृत कम और सस्ते मूल्य पर उपलब्ध हैं । ध्वनि-उपकरणों में स्टूडियो माइक, लाउडस्पीकर, टेप रिकार्डर अथवा विभिन्न ध्वनि-रेकार्ड भी अब स्पर्धात्मक मूल्य पर सहज उपलब्ध हैं । अतः इनकी उपलब्धि में व्यावहारिक कठिनाई एकमात्र घन की है, स्वयं उपकरणों की प्राप्ति की नहीं ।

आधुनिक रंग-शिल्प में दीप्ति-एवं-ध्वनि उपकरणों की अनिवार्यता एक कठोर सत्य है, जिसके बिना किसी भी प्रयोग को उसके सही और यथार्थ परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत नहीं किया जा सकता । अधिकांश नाट्य-संस्थाएँ आधुनिक रंग-शिल्प की इस चुनौती को, उसके इस कठोर सत्य को स्वीकार कर चुकी हैं, और वे सदैव इन उपकरणों की उपलब्धि के लिये लालायित रहती हैं । इस लालसा की पूर्ति के लिए संस्थाओं को घन की व्यवस्था स्वयं बननी चाहिये, किन्तु जो संस्थाएँ इसकी व्यवस्था नहीं कर सकती, उनके लिये कम व्याज और आसान किशोरों पर राष्ट्रीयकृत बैंकों से ऋण उपलब्ध किया जाना चाहिए, जिसे वापस करना संस्था के सभी सदस्यों का समुक्त दायित्व होना चाहिए । ऋण न चुकने तक सभी उपकरण बैंक के पास बंधक रहेंगे । यदि बैंकों के ऋण-विधान में यह व्यवस्था न हो, तो राष्ट्रीय सरकार द्वारा इसका प्रावधान भी किया जाना चाहिए ।

(ग) निर्देशकों का अभाव : आज की कुछ चोटी की मंडलियों या नाट्य-संस्थाओं को छोड़ कर भविकांश के पास कुशल एवं प्रशिक्षित निर्देशकों तथा कलाकारों का अभाव है । केवल नाट्य-प्रेम, शौक, रेडियो या फिल्म अनुकरण अथवा उपस्थापन के पाश्चात्य सिद्धान्तों के अधकचरे अध्ययन को ही विदेशक या गेट की योग्यता या अर्हता मान लिया जाता है और जहाँ उनका नाम पोस्टर, हैंडबिल या किसी समाचार-पत्र के विज्ञापन में छपा कि वे निर्देशक या रंग-कलाकार बन जाते हैं । इस प्रकार के स्वयंभू निर्देशकों आदि के हाथों में हिन्दी-रंगमंच की आराम तडप कर रह जाती है । भारतीय अभिनय-पद्धति एवं उपस्थापन के सिद्धान्तों का कोई ज्ञान न होने के कारण उनकी कला अपरिपक्व एवं अपूर्ण रह जाती है । इन स्वयंभू निर्देशकों को यह ज्ञानना

चाहिए कि भरत ने सूत्रधार (निर्देशक) उसे माना है, जो शिष्ट जनों से शिक्षा लेकर गीत, वाद्य और पाठ (गायन) को एकत्र मे लाने के सूत्रो (सिद्धान्तो) को जानता हो" और आचार्य (नाट्याचार्य) बनने के लिये उसके लिये यह आवश्यक है कि ताल-स्वर-वाद्य के ज्ञान के अतिरिक्त घर्मेनीति, राजनीति, अर्थशास्त्र, ज्योतिष और नक्षत्र-विज्ञान, धरौ-विज्ञान, भूगोल आदि सभी शास्त्रों, गति एवं संचरण, रस और भाव का भी ज्ञान उसे हो। इसके अतिरिक्त उसे समस्त कलाओं, शिल्प, काव्यशास्त्र, नाटकोपस्थापन, गणिकाओं की रीति-नीति का ज्ञाता भी होना चाहिए।<sup>१</sup> आज के कुछ निर्देशक इतने से ही सतुष्ट नही होते और शीघ्र ही अपने को 'प्रोड्यूसर' (उपस्थापक) कहने लग जाते हैं। भरत ने नाट्य-प्रयोक्ता (उपस्थापक) के लिये यह आवश्यक बताया है कि वह सम (गान और नृत्य के मध्य विविध कलाओं और अवचेष्टाओं का समन्वय), अंग-माधुर्य, पाठ्य (वस्तु और संवाद), प्रकृति (गान-ज्ञान एवं भूमिका-वितरण), रस, गान, वाद्य, वस्त्र और नेपथ्य (रूप-सज्जा आदि) का पूरा ज्ञाता हो।<sup>२</sup> इन गुणों या कम से कम इनमे से कुछ गुणों के बिना कोई भी निर्देशक सफल उपस्थापक नहीं बन सकता। भरत द्वारा प्रयोक्ता के लिये निर्धारित मानदंड चिरंतन हैं, जो आज के परिदृश्य मे भी उतने ही सत्य हैं, जितने वे आज से लगभग सत्तरह सौ वर्ष पूर्व थे। इन गुणों का विकास सतत् जिज्ञासा, अध्ययन एवं अभ्यास द्वारा ही संभव है।

निर्देशक रंगमंच की श्रमृति का एक महत्वपूर्ण देवता है, जिसके शिक्षण की ओर पूरा ध्यान दिया जाना चाहिये। चतुर्विध अभिनय, मनोविज्ञान और अन्तर्हृन्द की अभिव्यक्ति, रंग-भाषण एवं भीत के महत्त्व का ज्ञान और सतुलन, आज के वैज्ञानिक युग में विकासशील मंच तथा रंग-शिल्प का परिचय, अभ्यास तथा उसके सविवेक प्रयोग की क्षमता, उपयुक्त नाटक का चयन और उसकी प्रयोग-क्षमता, सभी का उसे पूरा ज्ञान होना चाहिए। उसकी दृष्टि पश्चिम की रंगोपलब्धियों की ओर रहे तो, किन्तु उनका सम्मिश्रण इतना ही हो कि वे अपने देश की धरती से दूर न जा पड़ें। उनकी रंग-कला, नाटक की व्याख्या और प्रत्यक्षीकरण सभी पर भारतीयता की छाप हो। ऐसा न हो कि कोई विदेशी उसकी कृति को भारतीय मानने से ही इन्कार कर दे। वह रंगमंच का नाविक है, कुतुबनुमा उसके हाथ मे है, अतः रंगमंच को वांछित दिशा की ओर ले जाना उसका ही काम है। हिन्दी रंगमंच को ऐसे कुशल नाविक-निर्देशक की बहुत खड़ी आवश्यकता है। हिन्दी के पास कुछ अच्छे और कुशल निर्देशक हैं अवश्य, किन्तु उनमे से अधिकांश दिग्भ्रात हैं। प्रयोग के नाम पर वे पश्चिम के अनेक वादो एवं अभिनय-तन्त्रविदों के अनुकरण मे व्यस्त हैं। समर्थ नाट्य-समीक्षक उनके दिग्भ्रम की ओर संकेत कर उन्हें सही दिशा-निर्देश दे सकते हैं।

(घ) रंग कलाकारों, विशेषकर स्त्री-कलाकारों का अभाव : रंग-कलाकार (नट) की अहंताएँ निर्धारित करते हुए भरत ने कहा है कि उसमे बुद्धि, शक्ति, शारीरिक सौम्यर्य (सुस्वरूप), ताल, लय, रस और भाव का ज्ञान, ज्ञान एवं कला की उपलब्धि एवं धारण, मौखिक संगीत एवं नृत्य की अभिरक्षा, रंग-भय का अभाव, चरसाह और उत्पुङ्गता हो और वह उपयुक्त भाव का हो।<sup>३</sup> यह निश्चित है कि इन अहंताओं को प्राप्त करने के लिये कलाकारों को सतत् अभ्यास, अध्ययन और अध्ययसाय करना आवश्यक है।

हिन्दी तथा अन्य भारतीय भाषाओं के क्षेत्रों मे भी निर्देशन, उपस्थापन तथा अभिनय की शिक्षा के लिये विद्यालय, संस्थान या शिविर चलाये जाते हैं, जहाँ निर्देशक, उपस्थापक या कलाकार बनने की आकांक्षा रखने वाले प्रशिक्षण प्राप्त कर लाभ उठा सकते हैं। जो इतना समय नहीं दे सकते, वे किसी नाट्य-संस्था से संबद्ध होकर पूर्वाभ्यास द्वारा अनुभव प्राप्त कर दक्षता प्राप्त कर सकते हैं। प्रशिक्षित तथा अनुभवी कलाकार ही अपनी भूमिका के प्रति न्याय कर सकता है।

कलाकार की सफलता के लिये यह आवश्यक है कि वह प्रशिक्षित तथा अनुभवी होने अतिरिक्त रंगमंच के प्रति निष्ठावान भी हो। रंगमंच को किसी ऊँची उछाल या अन्य उद्देश्य के लिये केवल 'लाचिंग प्वाँट'

बनाने वाले कलाकार की निष्ठा संदेहास्पद होती। यो हिन्दी अथवा किसी अन्य भाषा के रंग-जगत में कलाकारों का अभाव नहीं है, परन्तु उपर्युक्त सर्वगुण-संपन्न कलाकारों का सर्वत्र व्यापक अभाव है। भारतेन्दु, माधव दाबल, मिस कज्जन, प्रेमशंकर 'नरसी' और ओम शिवपुरी, गिरीशचन्द्र घोष, निधिर भादुड़ी, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, अहीन्द्र चौधरी, शम्भु मिश्र और उत्पल दत्त, बाल गणेश, गणपतराय भागवत, नाना साहब फाटक तथा ज्योत्सना भोले, काममनाई मोर, सोराबजी केरेवाला, जयशंकर 'सुन्दरी' और दीना गांधी जैसे नैतिक एवं 'मिशनरी' कलाकार किसी भी भाषा में थोड़े ही होते हैं।

जैसे-जैसे कर पुरुष-कलाकार तो मिल ही जाते हैं, किन्तु निष्ठावान रंग-अभिनेत्रियों का अभाव एक खटकने वाली वस्तु रहा है। हिन्दी-क्षेत्रों में अबसे लगभग पन्द्रह वर्ष पूर्व तक अभिनय-कला के प्रति कुछ शिक्षित परिवारों को छोड़ अन्यत्र हेय भावना एवं विरक्ति का भाव व्याप्त था, जिसमें हिन्दी के अव्यावसायिक रंगमंच को, नये दिशाबोध, नये आयातों के साथ अग्रसर होने में, अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ा। प्रारम्भ में बंगाली, मुसलमान, ईसाई तथा पंजाबी धर्मातमों ने इस दिशा में नेतृत्व प्रदान किया। आकाशवाणी से संबंधित स्त्री-कलाकार भी मंच पर उतरी और फिर तो सकोच, लज्जा और हीनता, घृणा तथा उपेक्षा के सकीर्ण दायरे एक के बाद एक टूटने लगे। आज हिन्दी-क्षेत्र में सप्ताह भरों की शिक्षित युवतियाँ तथा महिजाएँ मंचाभिनय को गर्व एवं गौरव का चिह्न तथा आय का एक अच्छा स्रोत मानने लगी हैं और अब स्त्री-कलाकारों का अभाव हिन्दी-रंगमंच के लिये कोई समस्या नहीं रह गया है। आज किसी भी हिन्दी-नाटक का आरम्भ ऐसा नहीं होता, जिसमें दो से लेकर पाँच तक स्त्री-कलाकारों का योगदान न हो। प्रायः सभी नाट्य-संस्थाओं के पास अपनी स्त्री-कलाकार होती हैं, जिनमें से कुछ का अभिनय प्रायः उच्च स्तर का होता है।

हिन्दी के अव्यावसायिक कलाकारों की निष्ठा में वृद्धि तथा उनके बिखराव को रंगमंचीय अभिव्यक्ति के सशक्त माध्यम के रूप में संगठित करने के लिये यह आवश्यक है कि उन्हें स्थायी रंगशालाएँ तथा उनसे संलग्न व्यावसायिक नाट्य-संस्थाएँ दी जायँ। कोई भी राष्ट्र कितना सुसंस्कृत है, यह उसकी रंगशालाओं की देशव्यापी शृंखला तथा देशवासियों के मनोरंजन के स्तर से आँका जा सकता है। अतः देश की राष्ट्रीय सरकार को अपेक्षा-कृत अधिक सजग और कर्मठ होकर राष्ट्रीय रंगशालाओं की शृंखला का विस्तार करना चाहिए।

(घ) अनुशासन एवं नैतिकता का अभाव : कलाकारों में परस्पर ईर्ष्या, राग-द्वेष, अहम् के प्राधान्य, अभिनय-मिता, पूर्वाग्रह की उपेक्षा, समयभाव आदि के बहाने आदि के कारण नाट्य-संस्था का न केवल अनुशासन टूटता है, कभी-कभी संस्था के कार्यक्रम भी भंग हो जाते हैं और उसके टूटने की नीबट आ जाती है। व्यावसायिक मंडली में अव्यावसायिक संस्था की अपेक्षा अधिक अनुशासन रहता है, क्योंकि वेतनभोगी कलाकार को इनमें से किसी भी एक या अधिक त्रुटि के लिये कभी-कभी जीविका से ही हाथ धोना पड़ जाता है। अव्यावसायिक कलाकारों को अनुशासन की शिक्षा व्यावसायिक सहवर्तियों से लेनी चाहिये और अपने दल की सफलता के लिये अनुशासन-बद्ध होकर कार्य करना चाहिये।

दल की सुदृढ़ता के लिये नैतिकता या चरित्रबल की बड़ी भारी आवश्यकता है। कलाकार या निर्देशक को मद्य-पान, पुइदी, जुआ आदि के व्यसन से बचना चाहिये। दल में स्त्रियों के ससर्ग से कभी-कभी नैतिक पतन, परस्पर प्रणय या विवाह के दुष्टांत भी देखने में आते हैं, किन्तु किसी भी दल की स्थिरता के लिये स्त्री-पुरुषों के बीच सम्बन्धों का पवित्र होना आवश्यक है। रंगमंच के प्रणय-व्यापार को वही तक सीमित रहना चाहिये और सम्बन्धों के स्तलन द्वारा कोई नैतिक संकट नहीं उत्पन्न होने देना चाहिये। नवोदित दल के लिये तो इस नियम का पालन अत्यंत आवश्यक है।

अनुशासन और नैतिकता के अभाव में किसी भी संस्था का अधिक दिन तक चलना संभव नहीं है।

(च) रंग-नाटकों की अनुपलब्धता : यदि किसी सस्था या मंडली के पास धन, संगठन, निर्देशन, अभिनय आदि की कोई समस्या नहीं है, फिर भी उसे यदि कोई रंगोपयोगी नाटक न मिले, तो उसकी समस्त शक्ति अपनी व्यक्ति का माध्यम न पकर अधूरी ही रह जायगी । प्रायः यह कहते सुना जाता है कि नाटक यदि कमजोर न हो, तो निर्देशन द्वारा उसे सफल बनाया जा सकता है, किन्तु निर्देशन का अर्थ है—लेखक द्वारा बनाई गई सीमा के भीतर नाटक की ध्वनिया, तो या तो वह ऐसा उस सीमा के बाहर जाकर कर सकता है अथवा उसकी गलत अथवा अतिरिक्त व्याख्या करके कर सकता है, अतः यह उक्ति सत्य के निकट न होकर भ्रान्तिमूलक है । उसमें निर्देशन के लिये नाटक भी उत्तम होना चाहिए । उत्तम नाटक भले ही कम हो, किन्तु रंगोपयोगी नाटक बहुत हो सकते हैं । विशेष प्रकार के रंगमंच के लिये नाटकों की कमी अनुभूत हो सकती है, किन्तु यह तो रंगमंच की सीमा का ही द्योतक हुआ । सभी नाटक एक ही प्रकार के रंगमंच के लिये नहीं लिखे गये, अतः जैसा नाटक हो, उसके उपयुक्त रंगमंच की रचना अर्थात् रंग-सज्जा करनी चाहिये । हम सदर्भ में हम अपना मत पर्यटन अख्या में पहले ही व्यक्त कर चुके हैं । यदि नाटक के चयन और उपस्थापन के समय इस दृष्टिबिन्दु को ध्यान में रखा जाय, तो नाटकों की अनुपलब्धता या अभाव की भिकायत स्वतः दूर हो जायगी । यह रंगमंच की कोई बहिरंग समस्या नहीं, अपनी निज की एक अंतरंग समस्या है ।

(छ) रंगशालाओं का अभाव : रंगशालाओं का अभाव भी रंगमंच की अपनी एक अंतरंग समस्या है, क्योंकि रंगशाला उमका प्रथम उपादान है । रंगशाला भले ही अस्थायी हो या स्थायी, उसके बिना रंगमंच की कोई कल्पना नहीं की जा सकती । रंगशालाओं के अभाव से सातत्य आधुनिक रंग-सज्जा, रंगोपकरणों आदि से युक्त स्थायी रंगशालाओं के अभाव से है, क्योंकि अस्थायी रंगशालाओं का कभी अभाव नहीं रहता और उन्हें आवश्यकतानुसार तात्कालिक उपयोग के लिये बनाया या अनुरिक्त किया जा सकता है । अनेक विश्वविद्यालयों एवं सस्थानों (इंस्टीट्यूट्स) के प्रोफेसर अथवा स्थानीय निकायों, सस्थाओं एवं क्लबों के सभासद या सभागार भी रंगशाला नहीं हैं, क्योंकि न तो उनके मंच शास्त्र आकार-प्रकार के होते हैं और न उनमें गणितिका, यंत्रनिका, रंगदीपन एवं ध्वनि-कसों, रूपसज्जाकक्षों, दृश्यबधादि रखने के लिये तलगृह आदि की व्यवस्था रहती है । अनेक प्रेक्षागारों या सभागारों में प्रेक्षकों के लिये आवश्यक ढलान की व्यवस्था नहीं रहती और रंगमंच भी दृष्टि-रेखाओं (साइट लाइन्स) को ध्यान में रख कर नहीं बनाया जाता । आधुनिक रंगशाला की एक अन्य आवश्यकता-भुमिसिद्धता (एक्स्टेंसिबिलिटी) को भी धृष्टि में नहीं रखा जाता । सामाजिकों की सुविधा के लिए रंगशाला का वानानुकूलित होना भी आवश्यक है । हमारे अध्ययन के भाषा-क्षेत्रों में वानानुकूलित रंगशालाओं में प्रमुख हैं : स्टार थियेटर (कलकत्ता), भारतीय विद्याभवन की रंगशाला (बम्बई), बिड़ला मातृश्री सभागार (बंबई), रवीन्द्र नाट्य मन्दिर (बम्बई), फाइन आर्ट्स थियेटर (नई दिल्ली), सप्र हाउस (नई दिल्ली), मावलकर भवन (नई दिल्ली), रवीन्द्रालय (लखनऊ), अर्चेंट्स चैम्बर प्रेक्षागार (कानपुर) आदि ।

कहने के लिये हिन्दी तथा अन्य भारतीय भाषाओं (बैंगला, मराठी और गुजराती) की अपनी-अपनी रंगशालाएँ हैं और रवीन्द्र शरी के समर्थन से सन् १९६१ से ठाकूर रंगालयों (टैपोर थियेटरस), रवीन्द्र नाट्य मन्दिरों या रवीन्द्रालयों के नाम से कुछ राष्ट्रीय रंगशालाएँ देश के कुछ नगरों, यथा बम्बई, अहमदाबाद, जयपुर, दिल्ली, चंडीगढ़, लखनऊ, पटना, कलकत्ता आदि में बनी हैं, किन्तु इनसे हिन्दी या किसी भी अन्य भाषा के रंगमंच की मूल नहीं मिल सकती । बंबई के भारतीय विद्याभवन रंगालय, बिड़ला मातृश्री सभागार (१९५४ ई०), भूलाभाई आडिठोरियम, डॉ० अमृतनारायण बलिराव नाट्य-गृह (१९६४ ई०) और रवीन्द्र नाट्य मन्दिर (१९६४ ई०), जयपुर का रवीन्द्र-मंच, दिल्ली के फाइन आर्ट्स थियेटर (१९५४ ई०), सप्र हाउस (१९५४ ई०), डिकेस पेविलियन (१९५८ ई०), रंगमंच, त्रिवेणी कला संगम (१९९३ ई०), टैपोर थियेटर (१९६७ ई०) और मावलकर भवन

(१९६७ ई०), जबलपुर का राष्ट्रीय भवन रंगालय (१९६१ ई०), लखनऊ का रवीन्द्रालय (१९६४ ई०), वाराणसी का मुरारीलाल मेहता प्रेक्षामूह (१९६८ ई०), पटना का रवीन्द्र भवन आदि सुन्दर रंगालय हैं। इनमें विवेणी कला सगम और टेंगोर थियेटर मुक्ताकाश रंगालय है, जिनमें क्रमशः २३० और ८००० सामाजिकों के बैठने का स्थान है। टेंगोर थियेटर देश का सबसे बड़ा रंगालय है। प्रायः ये सभी रंगालयाएँ कलकत्ता, बंबई, दिल्ली, लखनऊ, जयपुर, पटना आदि जैसे नगरों में ही केन्द्रित हैं और अन्य नगरों में सुसज्जित रंगशालाओं का घोर अभाव है। दूसरी ओर रंगशालाएँ, विशेषकर हिन्दी-क्षेत्र की रंगशालाएँ 'सीजन' में या शनिवार-रविवार को तो 'बुक' हो जाती हैं, किन्तु वर्ष में अधिकांश दिनों खाली पड़ी रहती हैं। इस विसंगति में एक कटु सत्य छिपा है और वह है ऐसी नाट्य-संस्थाओं का अभाव, जो नियमित रूप से इन रंगालयों का उपयोग कर नाट्य-प्रदर्शन कर सकें। अतः जब तक नाट्य-संस्थाओं को व्यावसायिक आधार न प्राप्त हो अथवा हिन्दी-क्षेत्र के सामाजिकों का संरक्षण न प्राप्त हो, रंगालयों के अभाव को दूर नहीं किया जा सकता। यदि कुछ और रंगालय बन भी जायें, तो उपर्युक्त स्थिति में उनका व्यावसायिक एवं लाभप्रद उपयोग मभव न हो सकेगा। फिर भी प्रयोग के रूप में प्रत्येक प्रमुख नगर में एक राष्ट्रीय रंगशाला का होना आवश्यक है। इसी प्रकार प्रत्येक प्रायः पचासवें में वहाँ के साधनों के अनुरूप एक खुली या बंद रंगशाला की व्यवस्था होनी चाहिये।

रंगशाला के प्रश्न से संबंधित एक आनुपंगिक समस्या है—वर्तमान रंगालयों का ऊँचा किराया। अनेक प्रयोक्ताओं ने इस समस्या की गंभीरता पर विचार करते हुए दोषकर्ता के समक्ष यह सुझाव रखा कि संगीत नाटक अकादमी या सरकार का कोई अन्य अभिकर्ता (एजेंट्स) प्रत्येक प्रयोग के समय उसके किराये के बराबर या कम से कम उसका आधा धन वित्तीय सहायता के रूप में दे। अकादमी सुस्थापित एवं निबधिन संस्थाओं को प्रयोग (उपस्थापन) के लिये वित्तीय सहायता देती है। इस सहायता की राशि में रंगालय के किराये की राशि भी जोड़ी जा सकती है। इस प्रकार की सहायता उस समय तक आवश्यक है, जब तक वह सत्ता आत्मनिर्भर न बन जाय। इस सहायता का एक दूसरा रूप भी हो सकता है और वह यह है कि रंगालय सहायता-प्राप्त किराये (सब्सिडाइज्ड रेंट) पर उपलब्ध कराया जाय या उसका किराया नाममात्र का या प्रतीक रूप में रखा जाय, जो प्रत्येक संस्था की पहुँच के भीतर हो, किन्तु यह भी संभव है, जब देश में राष्ट्रीय रंगशालाओं का जल शिथिल जाय। सरकार रवीन्द्र शास्त्री के समानांतर प्रसाद शास्त्री (१९८८ ई०) या हिन्दी नाट्य सपाद शास्त्री महोत्सव (१९९३ ई०) या भारतेन्दु की १५०वीं जयन्ती (२००० ई०) या इसी प्रकार के अन्य कार्यक्रमों को अपना कर राष्ट्रीय रंगशालाओं की स्थापना का महान कार्य सम्पन्न कर रंगमंच की चिर-अपूर्ण आकांक्षा की पूर्ति कर सकती है।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि उत्तर प्रदेश की संगीत नाटक अकादमी उन नाट्य-संस्थाओं के लिये स्वयं धन्य वहन कर स्थानीय रवीन्द्रालय उपलब्ध करा देती है, जो उसके तत्वावधान में अपने नाटक प्रदर्शित करना चाहती हैं अथवा अकादमी के आमंत्रण पर लखनऊ आकर नाटक प्रदर्शित करती हैं। इससे नाट्य-संस्थाओं की एक बहुत बड़ी समस्या का समाधान हो जाता है। केन्द्रीय अथवा अन्य राज्यों की संगीत नाटक अकादमियाँ अपने-अपने नगरों या क्षेत्रों में इस प्रकार की व्यवस्था कर रंगमंच-आन्दोलन को गति प्रदान कर सकती हैं।

(ग) प्रचार माध्यमों की उपेक्षा एवं दुर्लभता : प्रचार माध्यमों की उपेक्षा और दुर्लभता एक जटिल समस्या है। इस प्रश्न का संबंध एक ओर वित्तीयलब्धता से है, तो दूसरी ओर समाचार-पत्रों की रंगमंच के प्रति-सामान्य उपेक्षा और विज्ञापन की बढ़ती हुई दरों, मुद्रण, परिकल्पन (डिजाइनिंग) तथा चित्रण (पेंटिंग) के उत्तरोत्तर बढ़ते-चले गये हैं। प्रत्येक नाट्य-संस्था अपने उपस्थापन-व्यय का एक-तिहाई या इससे अधिक अंश प्रचार-कार्य पर व्यय करती है, जिसमें हार्डबिल, पोस्टर, बैनर, स्पार्किंग (सोवनीर) या कार्यक्रम का प्रकाशन, विज्ञापन आदि सम्मिलित हैं, किन्तु इतने के बावजूद किसी समाचार-पत्र द्वारा उक्त संस्था के कार्यक्रम अथवा



प्रयोग-सम्बन्धी समाचारों के साथ उसके द्वारा लिखी गई उत्साहवर्द्धक समीक्षा का मूल्य प्रचार की दृष्टि से कहीं अधिक है। हिन्दी के अधिकांश समाचार-पत्र अपनी अनुदारता, अदूरदर्शिता और बड़ोड़ विज्ञापन-नीति के कारण नाट्य-संस्था को उचित प्रोत्साहन नहीं देते, फलतः न तो किसी प्रयोग के सम्बन्ध में जनमत तैयार हो पाता है और न सामाजिक-वर्ग। इसके विपरीत किस फिल्म-अभिनेत्री को फोन-सा साबुन, फेस-पाउडर या लिपस्टिक प्रिय है, इसका प्रकाशन वे अधिक मोटी मुस्तियों के साथ और रस लेकर करते हैं। बैंगला, मराठी और गुजराती के पत्रों में रंगमंच की समीक्षा के लिये प्रायः नियमित स्तम्भ रहते हैं और वे अपनी भाषा के रंगमंच के पुरस्करण में गौरव का अनुभव करते हैं। हिमाचल चियेटर्स, दिल्ली के सुदर्शन गौड़ के अनुसार 'हिन्दी के पत्र' भी यदि चाहें, तो 'हिन्दी रंगमंच के विकास-प्रयत्नों को आन्दोलन का रूप देने में महत्वपूर्ण योग दे सकते हैं'। 'साप्ताहिक हिन्दुस्तान' (नई दिल्ली), 'दिनमान' (नई दिल्ली), 'नटरंग' (नई दिल्ली), 'धर्मपुत्र' (बम्बई), दैनिक 'नवजीवन' (लखनऊ), 'रंगभारती' (लखनऊ), दैनिक 'नवभारत टाइम्स' (नई दिल्ली) आदि का इस दिशा में योगदान स्वीकृत्य है। 'नटरंग' तो पूर्णतः नाट्य-विषयक त्रैमासिक पत्रिका है, जिसमें नाट्य-सम्बन्धी लेखों, नाटकों आदि के अतिरिक्त 'नाट्य-वृत्त' रत्नभ के अन्तर्गत हिन्दी तथा देश की अन्य भाषाओं के आरम्भित नाटकों का समीक्षात्मक विवरण प्रकाशित किया जाता है। गत कुछ वर्षों से 'नवजीवन' के साप्ताहिक परिशिष्टांक में 'हिन्दी रंगमंच' स्तम्भ के अन्तर्गत नियमित रूप से नाट्य-समीक्षाएँ प्रकाशित की जाती हैं। 'रंगभारती' (अगस्त, १९७३) भी 'नटरंग' की भांति समग्र नाट्य-पत्रिका (मासिक) है, जो भारतीय रंगमंच अध्ययन एवं अनुसंधान केन्द्र, कानपुर/लखनऊ द्वारा प्रकाशित की जा रही है।

इसके अतिरिक्त लोक-नाट्य तथा अन्य लोक-कलाओं के प्रचार-प्रसार के क्षेत्र में उदयपुर के 'रंगमंच' (मासिक) तथा 'लोक-कला' (अर्द्धमासिक) की सेवाएँ अविस्मरणीय हैं। लोकनाट्य और रंगमंच की मिली-जुली पत्रिका है—'रंगयोग' (त्रैमासिक), जिसका प्रकाशन राजस्थान संगीत नाटक अकादमी, जोधपुर द्वारा नियमित रूप से किया जा रहा है। अंग्रेजी के नाट्य-विषयक कुछ पत्रिकाएँ निरल रही हैं, जिनमें उल्लेखनीय हैं—संगीत नाटक अकादमी, नयी दिल्ली द्वारा प्रकाशित 'संगीत नाटक' (त्रैमासिक) तथा राजिन्दर पाल द्वारा संपादित 'इन्वेस्ट' (मासिक, दिल्ली)। इन पत्रिकाओं के अतिरिक्त भारतीय नाट्य सच द्वारा प्रकाशित 'नाट्य' (त्रैमासिक, दिल्ली) का भी रंगमंच-आन्दोलन के सर्वांगीण में यथेष्ट योगदान रहा है।

(घ) मनोरंजन कर : रंगमंच के विकास में सबसे बड़ी बाधा है मनोरंजन कर, जो प्रयोक्ता की सबसे बड़ी समस्या है। अनेक राज्यों में प्रयोग के पूर्व ही, रंगालय की सीटों को दृष्टि में रखकर, पूरा मनोरंजन कर चुका देना पड़ता है। मछलियों या सरसाओं की आवाज का एक बहुत बड़ा अंश मनोरंजन कर में चला जाता है। पृथ्वी चियेटर्स अपने कुल धन्य का लगभग एक-चौथाई भाग मनोरंजन कर में दिया करता था। देशी नाटक समाज (गुजराती) को सन् १९५० में लगभग ७५००० रु० और १९५१ में ८० हजार रुपये मनोरंजन कर के रूप में देने पड़े थे।<sup>१</sup> कर-मुक्ति आन्दोलन और शासकीय संरक्षण के फलस्वरूप अब बर्बड़, मध्य प्रदेश, उत्तर प्रदेश (सन् १९७० ई०) और महाराष्ट्र में नाटक पर से मनोरंजन कर छठा लिया गया है, किन्तु अग्यत्र यह ज्यों का त्यों बना हुआ है। यह प्रयोक्ता के अतिरिक्त सामाजिक को भी खलता है और उन क्षेत्रों के लिये तो यह एक अभिशाप है, जहाँ किसी प्रयोग की सफलता-असफलता पर प्रयोगकर्त्री संस्था का भविष्य निर्भर है। भारतीय जन-नाट्य सच में इस कर-मुक्ति के आन्दोलन को अपने नव-नाट्य आन्दोलन के अंग-रूप में चलाया था, किन्तु इस संस्था के ह्रास के उपरान्त आज कर-मुक्ति आन्दोलन का पुरस्कर्ता ही कोई नहीं रहा, जो खेद का विषय है। शासन यदि वास्तव में रंगमंच का सरसकट बनना चाहता है, तो उसे मनोरंजन कर यथाशीघ्र समाप्त करना होगा। इस दिशा में बर्बड़, मध्यप्रदेश, उत्तर प्रदेश आदि की राज्य सरकारों के दृष्टान्त अनुकरणीय हैं।

(अ) यातायात की समस्या : दौरा करने वाली मंडलियों अथवा नाट्य-समारोहों या प्रतियोगिताओं में भाग लेने वाली नाट्य-संस्थाओं की यातायात या ऊँचे रेल-भाड़े की समस्या का सामना करना पड़ता है। नाट्य-दल या कलाकारों एवं शिल्पियों को ले जाने ले-आने के अतिरिक्त दृश्यवध के पन्नेटों, रंगोपकरणों आदि को भी ले जाना आवश्यक होता है, किन्तु इस कार्य के लिये जहाँ व्यावसायिक मंडली को रेल-भाड़े में रियायत प्राप्त है, वहाँ अव्यावसायिक सरया की यह सुविधा उपलब्ध नहीं हुआ करती थी। रेल प्रशासन को अव्यावसायिक संस्थाओं को भी समानता के आधार पर आवश्यक रियायत देनी चाहिए, जिससे रंगमंच के प्रचार-प्रसार और देश की सांस्कृतिक एवं भावात्मक एकता के सवर्द्धन में सहायता मिले। इसर मत कुछ वर्षों से अब प्रतियोगी अव्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं को रेल-भाड़े की रियायत अवश्य प्राप्त होने लगी है।

(इ) सामाजिकों का अभाव : रंगमंच की, विशेषकर हिन्दी रंगमंच की अन्तिम और सबसे कठिन समस्या है—सामाजिकों के सरक्षण का अभाव। इस समस्या के मूल कारणों पर पाँचवें अध्याय में प्रकाश डाला जा चुका है, अतः यहाँ इतना ही कहना अलम होगा कि लोकतंत्र में रंगमंच को वास्तविक सरक्षण सरकार में नहीं, सामाजिक-वर्ग से प्राप्त होता है। उसी के सरक्षण पर हिन्दी या दूसरी भाषाओं के रंगमंच का भविष्य निर्भर है। हिन्दी की अन्य भाषाओं के सामाजिकों की भाँति आज यदि अपने सामाजिकों का सरक्षण प्राप्त हो जाय, तो हिन्दी रंगमंच की अधिकांश समस्याएँ स्वतः हल हो सकती हैं, क्योंकि सभी समस्याओं का सम्बन्ध मूलतः धनोपलब्धता से है, जो सामाजिकों के आश्रय के बिना सम्भव नहीं है। हिन्दी रंगमंच के कायाकल्प का एक ही मंत्र है—निरंतर प्रयोग, निरंतर सामाजिक। रंगमंच-रूपी यज्ञ में प्रयोजिता द्वारा सामाजिक का और सामाजिक द्वारा प्रयोजिता का परस्पर भावन आवश्यक है। प्रयोजिता सामाजिक को पूरा मनोरंजन दे और उसके मन-प्राणी को उत्कृष्ट करे और सामाजिक बदले में टिकट खरीद कर प्रयोजिता के उत्साह को बढ़ाये। इसी में रंगमंच का उत्कर्ष निहित है।

हिन्दी के शीकिया रंगमंच पर और विशेषकर सामाजिक अथवा अप्रैशंसकीय नाट्य-समारोहों में एक ऐसी दुष्प्रवृत्ति विकसित हो रही है, जो रंगमंच के विकास के लिये घातक है। यह दुष्प्रवृत्ति है—बिना किसी प्रकार का प्रवेश-शुल्क, टिकट या दान लिये सामाजिकों को आमन्त्रण या 'पास' देना। इससे दो प्रकार की हानियाँ होती हैं—एक तो प्रदर्शन की महत्ता पटती है और दूसरे अनेक आमन्त्रित सामाजिक नहीं आते अथवा अपने बच्चों या मित्रों को भेज कर ही अपने कर्तव्य की इतिथी समझ लेते हैं। इसमें सबसे बड़ी हानि यह होती है कि सामाजिक निशुल्क नाटक देखने का अभ्यस्त हो जाता है और टिकट में नाटक खेलने वालों का टिकटधर ('वास्त आफिस') घाटे में चला जाता है। टिकट-शुल्क के आर्थिक बन्धन से मुक्त सामाजिकों के परोपल मान्ना में और समय से न आने पर कलाकारों और उपस्थापकों का उत्साह भंग हो जाता है। कभी-कभी इसके विपरीत यह होता है कि प्रसिद्ध संस्थाओं के नाटक देखने के लिये आमन्त्रित सामाजिक अपने इष्ट मित्रों के साथ तो आकर भीतर जम जाते हैं, किन्तु अन्य रंग-प्रेमी सामाजिक बाहर खड़े रहकर निराश हो वापस लौट जाते हैं। सामाजिकों का एक ऐसा वर्ग, जो टिकट लेकर भी अच्छे नाटक देखना पसन्द करेंगे, नाटक देखने से वंचित रह जाते हैं, क्योंकि प्रेक्षागार में प्रवेश केवल वे ही पा सकते हैं, जो उक्त संस्था या शासन-संज्ञ के निकट हैं या उसके संपर्क में हैं अथवा किसी प्रकार अपने प्रभाव का उपयोग कर निमन्त्रण-पत्र या 'पास' प्राप्त कर सकते हैं।

अभी कुछ समय पूर्व हैदराबाद की एक नवोदित नाट्य-संस्था लखनऊ आई थी, जिसका नाटक सामान्य स्तर का होते हुए भी हास्य और व्यंग्य से परिपूर्ण था। फलतः दस दिन तक यहाँ के सामाजिकों ने पाँच तथा दस रुपये तक की टिकट खरीद कर उस नाटक को देखा था। अनेक ही यह उनकी सुखि का परिचायक न हो, किन्तु इससे यह तो सिद्ध हो ही जाता है कि सामाजिक के पास पैसे का अभाव नहीं है, अभाव है उस विशद कल्पना का,

जो शीकिया सस्थाओं या नाट्य-समारोहों के आयोजकों के पास नहीं होती। नाटक में कुछ रहने को होगा और कला, मनोरंजन और सिल्प या चमत्कार की पूरी सामग्री भी होगी, तो कोई कारण नहीं है कि चलचित्रों की एकरसता और घिसे-पिटे फार्मूला' व्यक्तियों से ऊँचा हुआ सामाजिक टिप्पट लेकर नाटक न देखे। अभाव सामाजिकों का भी नहीं है, क्योंकि अष्टेष्ट प्रकार के अनाव में वह नाटक की ओर कैसे अग्रसर हो सकता है। अधिकार रगसालाओं (या नाट्य-संस्थाओं) के एक-दिवसीय प्रदर्शन उस अचल दामिनी-से होते हैं, जो क्षण भर के लिये कोष कर अन्वहार में विलीन हो जाते हैं। सामाजिक किसी नाटक के सम्बन्ध में अपनी, अथवा किसी नाट्य-समीक्षक के विचारों के आधार पर, कोई सम्मति खनाये कि उस समय तक वह संस्था नगर छोड़ चुकी होती है और यदि कोई स्थानीय संस्था होती है, तो वह अपना प्रदर्शन बन्द कर चुकी रहती है। किसी भी हिन्दी नाटक की पुनः-पुनः आवृत्ति या पुनरावृत्ति कम होती है, अतः वह अपने सामाजिकों का निर्माण नहीं कर पाता। यह हिन्दी रंगमंच का दुर्भाग्य है। किसी भी नाटक के सशुल्क प्रयोग तीन, चार या पाँच से कम नहीं किये जाने चाहिए और उन्हें धर्चा का विषय बना कर लोकप्रिय बनाने के लिये प्रत्येक दैनिक समाचार-पत्र को चाहिये कि वह प्रयोग होते ही उसका समाचार उसी रात को अपने स्थानीय स्तर में दे दे और फिर दूसरे या तीसरे दिन उसकी विस्तृत समीक्षा, अपने कला या नाट्य-समीक्षक में लिखवा कर, छापे। प्रायः सभी रंगमंचों में सामाजिक दैनिक पत्रों के रंगमंच-सम्बन्धी स्तम्भों में नाटकों की सतुलित समीक्षाएँ बड़े चाव से पढ़ते हैं। सामाजिकों के निर्माण और रंगमंच के विकास में दैनिक पत्रों को अपनी इस दायिस्वपूर्ण भूमिका का मजबूती से निर्वाह करना चाहिए।

## (२) रंगमंच की बहुमुखी अनुप्रेरणायें

रंगमंच की यद्यपि अपनी अनेक समस्याएँ हैं, फिर भी उसके विकास का मार्ग प्रचष्ट है। विकास के लिये उसकी अपनी अन्तरंग शक्ति और संबल तो बड़ ही रहा है, बहिरंग अनुप्रेरणायों के अनेक नवीन स्रोत भी उसके समक्ष लुल गये हैं, जिनमें प्रमुख हैं :

- (क) नाट्य-लेखन, उपस्थापन तथा अभिनय की शिक्षा,
- (ख) नाटककारों को प्रोत्साहन,
- (ग) नाट्य-समारोह एवं प्रतियोगिताएँ,
- (घ) स्वस्थ आलोचना और अभिनिर्णय,
- (ङ) सम्मेलन, गोष्ठियाँ, परिचर्चाएँ एवं वार्तामाला तथा
- (च) रगसालाओं की स्थापना।

(क) नाट्यलेखन, उपस्थापन तथा अभिनय की शिक्षा : अभी तक रंगमंच के निम्न-नाटककार, उपस्थापक या निर्देशक तथा अभिनेता अपने की स्वयम्भूदेवता मानते थे और यह मानते थे कि जिस कला-कृति का सूत्रन वे करते हैं, उसके लिए किसी पूर्वे-विशेष की आवश्यकता नहीं है, किन्तु अब यह अवधारणा बदल चुकी है और निम्न-विशेष की प्रशिक्षण आवश्यकता महसूस होने लगी है। अमेरिका में इस प्रकार के प्रशिक्षण की नींव सन् १९०७ में जार्ज पियर्स देकर ने डाली थी। प्रारंभिक विरोध के बावजूद इस समय वहाँ सहस्रो स्त्री-पुरुष प्रशिक्षित होकर रंगमंच के माध्यम से अपना जीवन-निर्वाह कर रहे हैं। लगभग दो दशक पूर्व सन् १९४६ में बेकार की प्रशिक्षण संस्था ने अपनी स्वर्ण जयन्ती मनाई थी।<sup>१</sup> अमेरिका की माँति रूस, इंग्लैंड आदि देश भी इस दिशा में सचेष्ट हैं। भारत में इस विचार को संगीत नाटक अकादमी की स्थापना (जनवरी, १९५२ ई०) के बाद संबल प्राप्त हुआ, क्योंकि उनके प्रमुख कार्य में नाट्यकला (अभिनय-साहित्य), रगधित्य और नाट्योपस्थापन की शिक्षा देने वाली संस्थाओं की स्थापना को प्रोत्साहन देना सम्मिलित था। इसी वर्ष बड़ोदा के भारतीय संगीत महाविद्यालय

में नृत्य और नाट्य विभाग जोड़े गये और इस प्रकार जून, १९५३ में वर्तमान भारतीय संगीत-नृत्य-नाट्य महा-विद्यालय अस्तित्व में आया। भारत का यह प्रथम नियमित नाट्य विद्यालय है। इसके अतिरिक्त रवीन्द्र भारती विश्वविद्यालय, कलकत्ता तथा आन्ध्र विश्वविद्यालय, वास्तेयर में भी नाट्यकामिनय, निर्देशन आदि की विविध शिक्षा दी जाती है।

हिन्दी-क्षेत्र में सर्वप्रथम जनवरी, १९५८ में प्रयाग के नाट्य केन्द्र के अन्तर्गत नाट्य-प्रशिक्षण के लिये 'स्कूल आफ ड्रामेटिक आर्ट' की स्थापना हुई। इस विद्यालय का प्रथम सत्र अगस्त, १९५८ से अप्रैल, १९५९ तक चला। इसमें नियमित रूप से दो वर्ष के पाठ्यक्रम की व्यवस्था थी। प्रत्येक वर्ष २० स्त्री-पुरुषों को प्रवेश दिया जाता था। प्रवेश-शुल्क २ रु० और मासिक शुल्क १ रु० प्रतिमाह था। छात्रों को व्यावहारिक शिक्षा सी० एम० पी० डिग्री कालेज के मंच पर दी जाती थी। नाटककार डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल इस विद्यालय के संचालक रहे हैं। इस विद्यालय (शिक्षण केन्द्र) के पाठ्यक्रम के विषय रहे हैं—भारतीय और पारश्चात्य रंगमंच की मूल प्रकृति और इतिहास रंगमंच का संगठन तथा उसके विविध पक्ष, रंगमंच और मंच में अन्तर, अभ्योदय, कार्यक्षेत्र और मर्यादाएँ, मंच और प्रेक्षणागार, मंच का भूगोल, अभिनय-क्षेत्र, प्रवेश और प्रस्थान, नाट्य-सम्प्रेषणीयता के बौद्धिक, भावात्मक तथा सौन्दर्यबोधात्मक मूल्य, सम्प्रेषणीयता के तात्त्विक एवं व्यावहारिक पक्ष, अभिनय तथा मंच-संचालन। नाट्यकेन्द्र के इस शिक्षण केन्द्र को संगीत नाटक अकादमी की मान्यता प्राप्त रही है।

इस दिशा में दूसरा महत्त्वपूर्ण केन्द्र था—राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय एवं एशियाई नाट्य-संस्थान, जिसके सम्बन्ध में पीछे अध्याय में विस्तार से लिखा जा चुका है।

दिल्ली में नाट्य-प्रशिक्षण सम्बन्धी एक अन्य नाट्य-संस्था नाट्य अकादमी भी है, जिसकी स्थापना दिल्ली नाट्यसंघ ने सन् १९६० में की थी।<sup>१</sup> धीमती जोहरा सहलग इसकी आचार्य (प्रिन्सिपल) रही हैं। इस अकादमी का प्रारम्भ दो छात्रों से हुआ, किन्तु शीघ्र ही छात्रों की संख्या ४७ तक पहुँच गई। सन् १९६१ में ६० छात्रों ने शिक्षा प्राप्त की। अकादमी का पाठ्यक्रम एक वर्ष का है, जिसमें रंगमंच से सम्बन्धित प्रायः सभी विषय सम्मिलित हैं। छात्रों को उपस्थापन, रंग-भाषण (डिलीवरी आफ स्पीच), मंच पर गति-प्रचार एवं कार्य-व्यापार (ऐक्शन) की पूरी शिक्षा दी जाती है। उन्हें भारतीय और पश्चिमी रंगमंच का ऐतिहासिक ज्ञान भी कराया जाता है। कक्षा सप्ताह में तीन बार लगती है और एक 'नाट्य फोरम' अर्थात् नाट्य-विषयक परिचर्चा का आयोजन भी किया जाता है। समय-समय पर विशेषज्ञों के व्याख्यानो आदि की भी व्यवस्था रहती है।

छात्रों से १० रु० मासिक लिया जाता है और कालेज के विद्यार्थियों से केवल ५ रु० मासिक। सकल छात्रों को अकादमी द्वारा प्रमाण-पत्र दिये जाते हैं।

नाट्य-कला, अभिनय, नाट्योपस्थापन और रंगशिल्प के प्रशिक्षण के लिये उपर्युक्त विद्यालयों या संस्थानों की व्यवस्था इस दिशा में शुभारम्भ का लक्षण है, परन्तु प्रशिक्षण तब तक पूर्ण नहीं हो सकता, जब तक उसके अन्तर्गत नाट्यलेखन की शिक्षा भी न दी जाय। नाटककार नाट्य-संसार की विभूति का एक महत्त्वपूर्ण देवता है, जिसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। इस देवता की शक्तियों के समुचित विकास एवं प्रतिफलन के लिये यह आवश्यक है कि उसे भी आधुनिक मंच की आवश्यकताओं और माँगों से तथा उपस्थापन और अभिनय के मूल सिद्धांतों से पूर्णतः परिचित कराया जाय, जिससे उसके नाटक 'श्रव्य' (पाठ्य इसमें निहित है) कोटि के न रह कर सही माने में 'दृश्य' बन सकें। इस प्रकार के शिक्षण-संस्थानों को चाहिए कि वे अपने पाठ्यक्रमों में नाटक-लेखन की शिक्षा को भी सम्मिलित कर लें। बीप्र विश्वविद्यालय में अन्य विषयों के साथ नाटक-लेखन को भी शिक्षा दी जाती है। देश के प्रत्येक बड़े शहर में इस प्रकार के शिक्षण-संस्थान, विद्यालय या महाविद्यालय खोले जायें

चाहिये, जहाँ आधुनिक रंगमंच की आवश्यकताओं के अनुकूल प्रशिक्षित नाटककार, उपस्थापक एवं अभिनेता तैयार किये जा सकें ।

इन संस्थानों में विदेश अध्ययन एवं शोधकार्य के लिये साथ में एक सुसज्जित पुस्तकालय एवं वाचनालय भी होना चाहिये । पुस्तकालय में नाट्यशास्त्र, रंगमंच और नाट्यसाहित्य के इतिहास, अभिनयकला, रूप-सज्जा, रंगशिल्प, नाट्य-लेखन आदि से सम्बन्धित समस्त उपलब्ध साहित्य सग्रहीत होना चाहिये तथा वाचनालय में नाट्य, नाटक और रंगमंच से सम्बन्धित पत्र-पत्रिकाएँ नियमित रूप से भेजी जानी चाहिये । छात्र एवं शोधकर्ता इनमें पूरा लाभ उठा सकते हैं । दिल्ली के राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के लिये संगीत नाटक अकादमी का पुस्तकालय उपलब्ध है । इस शिक्षण के सैद्धान्तिक पक्ष के साथ उसके व्यावहारिक पक्ष की ओर भी ध्यान दिया जाना चाहिये । इसके लिये यह आवश्यक है कि प्रत्येक महाविद्यालय, विश्वविद्यालय या संस्थान के साथ एक आधुनिक रंगशाला भी संबद्ध हो, जिससे छात्र प्रशिक्षण के मध्य न केवल व्यावहारिक अभिनय देख सकें, बल्कि स्वयं प्रशिक्षण के मध्य अथवा अन्त में नाटक-लेखन, अभिनय और मंच-सज्जा के विविध कार्यों में अपनी योग्यता और क्षमता के अनुसार भाग ले सकें ।

प्रशिक्षण की व्यावहारिक स्वरूप प्रदान करने के लिये छात्रों को देश-विदेश की रंगशालाओं और उनमें होने वाले अभिनय की पद्धतियों, कला एवं शिल्प का ज्ञान कराने के लिये अध्ययन-भ्रमण पर भी ले जाना चाहिए । इस कार्य के लिये सरकार द्वारा वित्तीय सहायता भी दी जानी चाहिये और संबंधित संस्थान एवं प्रत्येक छात्र को स्वयं भी दयाशक्ति उसमें योगदान देना चाहिये ।

संग्रहालय भी व्यावहारिक प्रशिक्षण का बहुत बड़ा साधन होता है । संगीत नाटक अकादमी ने इसी दृष्टि से नृत्य, नाटक और संगीत के क्रमिक विकास को लेकर एक संग्रहालय की स्थापना की है, जिसका उल्लेख पाँचवें अध्याय में किया जा चुका है । इस प्रकार के संग्रहालय की स्थापना दिल्ली के अतिरिक्त प्रत्येक राज्य की राजधानी में की जानी चाहिये ।

इसमें सन्देह नहीं कि इस प्रकार के सर्वांगपूर्ण प्रशिक्षण से त्रिमूर्ति का मानस-क्षितिज न केवल आलोकित एवं उद्बुद्ध हुआ है, निकट भविष्य में नाटक, उपस्थापन और अभिनय के क्षेत्र में प्रौढ़ कृतियों के सृजन की संभावनाएँ भी बढ गई हैं ।

(ख) नाटककारों की प्रोत्साहन - नाट्याभिनयों, नाट्य-समारोहों अथवा पुरस्कारों की प्राप्ति से नाटककारों की प्रोत्साहन मिलता है, परन्तु यह प्रोत्साहन कुछ बिरले ही भाग्यशाली नाटककारों को उपलब्ध हो पाता है । हिन्दी का अमृत नाटककार तो इस सौभाग्य से वंचित ही रह जाता है । इसका कारण यह है कि अधिकांश नाटककारों की कृतियाँ अल्पव्यवसायिक नाट्य-संस्थाओं की आर्थिक और रंगमंचीय परिसीमाओं, अभिनेय नाटकों एवं नाटककारों से निर्देशक की अनभिज्ञता, कभी-कभी नाटककार-निर्देशक के अहम्, उपेक्षा आदि के कारण सामाजिकों के समक्ष नहीं आने पाती, अतः स्वतन्त्र सुझाव अथवा वाट्यक्रमों के लिये लिखने वाले नाटककारों का उत्साह धीरे-धीरे ठंढा पड़ जाता है और उनके नाटकों के प्राण संकुचित हो जाते हैं । जिन नाटककारों को अपने नाटकों के अभिनय देखने अथवा प्रस्तुत करने का सौभाग्य प्राप्त भी होता है, उन्हें हिन्दी की नाट्य-संस्थाओं द्वारा कोई 'रायट्टी' नहीं दी जाती ।

मार्च-अप्रैल, १९६१ में दिल्ली के भारतीय नाट्य संघ द्वारा नाटककारों और उपस्थापकों की एक त्रिदिवसीय गोष्ठी आयोजित की गई थी । इस गोष्ठी ने एकमत से इस बात पर जोर दिया कि व्यावसायिक अथवा अल्पव्यवसायिक, दोनों प्रकार के रंगमंच-परिचालकों को चाहिए कि वे कापीराइट कानून का सम्मान कर जिन लेखकों की कृतियाँ मंच पर उतारें, उन्हें शुल्क और 'रायट्टी' दें । इस गोष्ठी में यह सपना पाया कि

भारतीय नाट्य संघ एक समिति नियुक्त करे, जो नाटकों के 'कापीराइट' शुल्क और 'रायल्टी' के कानूनी और अन्य पहलुओं का विस्तृत अध्ययन करे ।<sup>14</sup>

यदि नाटककारों को अपने अभिनीत नाटकों के लिये शुल्क या 'रायल्टी' मिलने लगें, तो सहज ही नाटक-लेखन उनके लिये एक आकर्षण का विषय बना रहेगा । इंग्लैंड में लेखकों को बिना 'रायल्टी' दिये कोई नाटक नहीं खेला जाता । महाराष्ट्र और गुजरात में भी यही परंपरा है । हिन्दी के कुछ नाटककारों को भी यह सौभाग्य प्राप्त होने लगा है, किन्तु अधिकांश नाटककार नाट्य-संस्थाओं की अविचनता या धीमा-मुस्ती के कारण इस अधिकार से वंचित रह जाते हैं । इसके लिये उन्हें संगठित होकर नाट्य-संस्थाओं से यह स्पष्ट कर देना चाहिये कि वे उनके नाटक बिना 'रायल्टी' दिये नहीं खेल सकती । कुछ नाटककार अपनी पुस्तकों में अब इस प्रकार का प्रतिबंध लगा देते हैं । रंगमंच के विकास और लोकरीजन में नाटककार का भी बहुत बड़ा हाथ है और उसे इसके लिये यथेष्ट पारिश्रमिक दिया जाना चाहिये ।

नाटककारों के उत्साह को डीठा कर देने के लिये प्रकाशक भी कम उत्तरदायी नहीं हैं । वह केवल उन्हीं नाटकों को प्रकाशित करना चाहता है, जिन्हें वह सरलता से पठ्यक्रमों में लगा कर यथेष्ट धनोपार्जन कर सके । अभिनय और अन्य प्रकार से उत्तम नाटकों के प्रकाशन में अनेक प्रकाशकों की कोई रुचि नहीं होती । ऐसी दशा में नाटककारों को प्रोत्साहन देने के दो उपाय हैं—एक तो जो संस्थाएँ जिन अप्रकाशित नाटकों का अभिनय करें, वे उनके प्रकाशन का भी प्रबंध करें, और दूसरे, सरकार की ओर से नाटकों के प्रकाशन के लिये उचित आर्थिक सहायता की व्यवस्था की जाय । प्रायः सभी नाट्य-संस्थाएँ आर्थिक दृष्टि से इतनी संपन्न नहीं होती कि नाटकों का अभिनय करके उनका प्रकाशन भी कर सकें, परन्तु देखा जाय, तो कुछ थोड़े से अधिक धन से यह कार्य भी संभव किया जा सकता है । प्रायः अधिकांश संस्थापित नाट्य-संस्थाएँ नाटक खेलने के अवसर पर कोई न कोई स्मृति-मुस्तिता या स्मारिका अवश्य निकालती हैं । वे इसकी जगह अभिनीत नाटक को प्रकाशित कर घन और पुष्प दोनों की भागी बन सकती हैं । जो धन्य उसके प्रकाशन पर वे करेंगी, वह उन्हें बैंक कर बसूल कर सकती है । मराठी में नाट्यमभिनय के साथ नाट्य-प्रकाशन की भी परंपरा है । पुस्तक रूप में नाटक को प्रकाशित कर नाटककार को उचित रायल्टी दी जानी चाहिये ।

इसके अतिरिक्त नाटककारों को उनके अभिनीत और/अथवा प्रकाशित उत्तम नाटकों पर सरकार और नाट्य-संस्थाओं द्वारा पुरस्कार दिये जाने चाहिये । संगीत नाटक अकादमी द्वारा नाटक-लेखन पर पुरस्कार दिये जाते हैं । १५ अक्टूबर, १९६१ को भारत सरकार ने 'एकता के लिये भारत की उत्कंठा' विषय पर भारत की प्रत्येक भाषा में सर्वोत्तम नाटक लिखने वाले नाटककारों को 'उपयुक्त पुरस्कार' देने की घोषणा की थी ।<sup>15</sup> भारत सरकार ने निर्वाचित (रजिस्टर्ड) नाट्य-संस्थाओं को भी नए नाटक खेलने के लिये प्रत्येक को (७५००) रु० की वित्तीय सहायता देने का निश्चय किया है ।<sup>16</sup> इससे भी नए नाटककारों को प्रकाशतर से प्रोत्साहन मिलेगा । उत्तर प्रदेश सरकार ने नाटककारों को प्रोत्साहित करने के लिए १८ नवम्बर, १९६१ को (२५००) रु० के 'प्रसाद पुरस्कार' की घोषणा की थी ।<sup>17</sup> डॉ० संगीत नाटक अकादमी ने भी मौलिक नाट्य-लेखन पर भारतेन्दु पुरस्कार देना प्रारम्भ कर दिया है ।

नाट्य-संस्थाओं में कलकत्ते की अनामिका सन् १९५६ से प्रत्येक वर्ष हिन्दी के सर्वोत्तम नाटकों पर (१०००) रु० के पुरस्कार देती रही है । अन्य नाट्य-संस्थाएँ अनामिका द्वारा प्रदत्त पथ का अनुसरण कर सकती हैं ।

नाटककारों को उचित प्रोत्साहन देकर रंग-नाटकों की कथित कमी दूर की जा सकती है ।

(ग) नाट्य समारोह एवं प्रतियोगिताएँ : नाटककार के साथ रंगमंच की निर्मूलतः के अन्य देवताओं-उपस्थापकों या निर्देशकों तथा अभिनेताओं के प्रोत्साहन और उनकी कला, क्षमता और प्रतिभा के विवास के लिये समय-समय पर होने वाले नाट्य-समारोहों और प्रतियोगिताओं का महत्त्व स्वयंसिद्ध है । केन्द्र, राज्य और संस्था के स्तर पर होने वाले एकमासीय अथवा बहुभाषीय नाट्य-समारोहों एवं प्रतियोगिताओं का विस्तृत उल्लेख पाँचवें अध्याय में यथास्थान किया जा चुका है । इस प्रकार के आयोजनों में सर्वोत्कृष्ट नाटक, उपस्थापन, निर्देशन, अभिनय एवं रंग-सिंह पर पुरस्कार और/या प्रमाणपत्र दिये जाते हैं, जिसे निर्मूलतः न केवल सतोष और गौरव का अनुभव करती हैं, अपने वर्ग और अच्छा प्रदर्शन प्रस्तुत करने की भावना लेकर बसपत्नी होती हैं ।

नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में यह स्पर्धा कहाँ तक श्रेयस्कर है ? प्रायः देखने में आता है कि अनेक प्रतिष्ठित नाटककार एवं सुस्थापित नाटक मंडलियों या संस्थाएँ प्रतियोगिताओं में भाग लेना पसंद नहीं करती । उन्हें अपनी प्रतिष्ठा या स्थान में घुटने होने का भय बना रहता है, और इस भय या पराजय की सम्भावना से वे इस प्रतियोगिता के विरोधी बन बैठते हैं, किन्तु स्वस्थ प्रतियोगिताओं में अभिनिर्णायकों के समक्ष आने में उन्हें सकोच नहीं करना चाहिये । अभिनिर्णायक की कमोटी उनके लिये एक चुनौती है, जिसे स्वीकार कर प्रत्येक बड़े नाटककार, मंडली या संस्था को अपने जीवित होने का परिचय देना चाहिये । प्रतियोगिता-विहीन रंगमंच निष्क्रिय होकर कभी भागे नहीं बढ़ सकता । स्पर्धा की भावना से मुक्त नाट्य-समारोह रंगमंच का 'घो केस' है, किन्तु प्रतियोगिता है एक से एक बड़ कर सामने आने वाली गर्ल-मॉडलों की प्रायवन्त प्रदर्शनी । यह हमारे विवेक पर निर्भर है कि आने वाले युग में हम इन दोनों में से जिसे चुनेंगे ? 'घो केस' रंगमंच की समाप्ति और चलती-फिरती प्रदर्शनी उसकी उत्पत्ति बसा है ।

(घ) स्वस्थ आलोचना और अभिनिर्णय : रंगमंच के स्वस्थ विकास के लिये यह आवश्यक है कि उसके गुण-दोषों, अहंताओं और विशेषताओं का नीर-और विवेचन किया जाय, परन्तु सामान्यतः होता यह है कि नाट्यालोचक (ड्रामा-क्रिटिक) प्रायः इतना कह कर कि अमुक नाटक बहुत सफल रहा, अमुक के निर्देशन में कमजोर नाटक को सजीव बना दिया और अमुक-अमुक अभिनेताओं या अभिनेत्रियों का अभिनय बहुत सराहनीय रहा, प्रयोग की अर्थपूर्णता या स्तवन करके अपने कर्तव्य की इतिथी समाप्त लेते हैं अथवा दो-चार खरी-खोटी सुना कर नाटक की असफलता की दुम्मी पीटने लगते हैं । अधिकांश नाट्यालोचक नगर के सवादवाता या कला के कक्कड़े की न जानने वाले कला-प्रतिनिधि होते हैं, जो सर्वज्ञता की विरवावली के साथ सर्वत्र आमंत्रित किये जाते हैं । प्रारम्भ के कुछ दृश्य अथवा अधिक से अधिक पहला शक देख कर, प्रेस लीटने की जल्दी में ये कला-समीक्षक निर्देशक अथवा संस्था के अध्यक्ष या प्रचार मंत्री के अनुरोध की रक्षा के लिये किसी प्रकार पाँच-चार पंक्तियाँ लिख देना ही पर्याप्त समझते हैं । इस प्रकार की समीक्षा से संस्था के अधिकारियों की कोई बल नहीं मिलता और न इससे सामाजिकों को ही रंगमंच की ओर आकृष्ट होने की प्रेरणा मिलती है । वस्तुतः अधिकांश नाट्यालोचक प्रायः रंगमंच के साधारण ज्ञान से भी दृग्भ्रं होते हैं, अतः उनकी आलोचना अवास्तविक और नाटक के मूल्यांकन की दृष्टि से सर्वथा अनुपयोगी होती है ।<sup>16</sup> वास्तविक और अनुभवी नाट्यालोचकों के अभाव में स्वस्थ आलोचना की भाषा भी बँसे की जा सकती है ?

पिछले कुछ वर्षों में नाट्यालोचकों का एक ऐसा वर्ग विकसित हुआ है, जो किसी-न-किसी नाट्य-संस्था या मंडली से निर्देशक या कलाकार के रूप में संबद्ध है । वे रंगमंच के प्रति सवेदनशील होते हैं, किन्तु प्रायः अपने निजी राग-द्वेष से ऊपर नहीं उठ पाते । वे जब अपनी मंडली की नाट्य-समीक्षा लिखते हैं, तो संपूर्ण अर्थवत्ता और शक्तिमत्ता उस मंडली के नाटक एवं उसके निर्देशन-उपस्थापन में आ जाती है और ऐसा बोध होता है कि यदि कोई नाट्य-प्रयोग हुआ है, तो वह यही है, न मृतो न मविष्यति । किन्तु जब अपने ही नगर की किसी अन्य संस्था

के प्रयोग के सम्बन्ध में उन्हें लिखना होगा, तो महज अपनी समीक्षा में तटस्थ भाव से उल्लेख मात्र कर देने और यह उनका महत्सम अनुग्रह ही समझिये कि उस सत्ता के नाम का 'थ्रोक आउट' उन्होंने नहीं कर दिया, किन्तु यदि वह सत्ता कही उनकी मंडली की विरोधी या प्रतिद्वन्द्विनी हुई, तो सात जन्म की कुंडली खोल कर उसके प्रयोग की खाल में भूसा भरे बिना न छोड़े। ऐसा ही कुछ अन्तर्विरोध दिल्ली में तब देखने में आया, जब वहाँ के कुछ निदेशकों ने समाचार-पत्रों के 'संपादकों' में मिल कर यहाँ तक अनुरोध किया कि अप्पु आलोचक को हटा दिया जाय। उनके मत से ऐसे नाट्यालोचक 'रंगमंच के विवास में बाधक' हैं। इसमें दो मत नहीं हो सकते कि नकारात्मक आलोचना, जिसे 'सहारात्मक समीक्षा' भी कहा जा सकता है, किसी भी मंडली के स्वस्थ विकास अथवा रंगमंच आन्दोलन के सर्वधन में सहायक नहीं हो सकती। इसी के साथ यह भी मान लेना होगा कि केवल प्रशास-त्मक अथवा तथ्याकृत प्रोत्साहन देने वाली आलोचना भी किसी प्रकार हितकर नहीं है, क्योंकि इसमें एक प्रकार का आत्मतोष पैदा होता है और यह आत्मतोष आगे विकास की संभावनाओं को अवशब्द कर देता है। निदेशक या रंगकर्मी को ऐसी ही आलोचना में ईमानदारी और समझदारी की छलक मिलती है, क्योंकि वे दोष-दर्शन करने को प्रस्तुत नहीं रहते। दोषों की ओर संकेत करने वाली आलोचना से उनके कान खड़े हो जाते हैं और वे नाट्यालो-चक की बुरा-भला कहने में भी नहीं चूकते।

नाट्यालोचकों का एक तीसरा वर्ग भी है, जिसे पेरोवर या सिद्धान्तवादी समीक्षा कह सकते हैं। अपने अध्ययन, ज्ञान और अभ्यास के बल पर वे हर नाट्य-प्रयोग को अपने सिद्धांतों, मानकों अथवा मान्यताओं की कसौटी पर कसते हैं। यह कसौटी अत्याधुनिक भी हो सकती है और अति प्राचीन भी, जिसे कभी नवयुग की हवा ही न लगी हो। उनकी कसौटी पर, एक ओर यह संभावना है, कोई प्रयोग भावन तोले पाव रती खरा ही न उतरे, तो दूसरी ओर यह भी संभावना है कि उनकी समीक्षा कोरी किताबी एवं तथ्य से दूर बन कर ही रह जाय। नाटक और नाट्य-शास्त्र (पूर्वी या पश्चिमी या दोनों) का ज्ञान रंगमंच के व्यावहारिक ज्ञान से सर्वथा पृथक् है। अतः कुछ सीमा तक ऐसे नाट्यालोचकों की उपेक्षा नहीं की जा सकती, जो किसी-न-किसी रूप में रंगमंच या उसके किसी घटक से सम्बन्धित हैं। आवश्यकता इस बात की है कि वे भाषा एवं व्यवसायात्मिका बुद्धि से, राग-द्वेष के दृष्टि से ऊपर उठ कर, दूध का दूध और पानी का पानी कर दें। उनका प्रत्येक प्रयास ऐसा हो, जिसमें भारतीय रंगमंच की आत्मा की खोज तथा उसके बाह्य रूप के संतुलित मृगार के लिये अथक तटप अन्तर्निहित हो। वे रंगमंच का गहरी दिशा-निर्देश कर सकें, जिससे वह नैराश्य और किकर्तव्यता के मद्दस्थल में दिग्भ्रात होकर, भटक कर स्वतः नष्ट न हो जाय। वे जिन प्रश्नों को रखें, वे सार्थक हों और उनके उत्तरों की खोज भी सार्थक हो। रंगमंच को, उनके निवेदो-नाटककार, निर्देशक और कलाकार को भी इन प्रश्नों पर गंभीरता में विचार करना होगा। ये प्रश्न ऐसे होने चाहिए, जो अपनी घरती में उपजें। रंगमंच ने यदि दूसरों की जूठन ही बटोरी और उसका अपना कोई स्वतंत्र राय न हुआ, तो वह दिशा-निर्देश तो अर्थाहीन होगा ही, भारतीय रंगमंच की सत्ता के लिये भी सकट उत्पन्न हो जायगा। रंगमंच को ऐसे ही नाट्यालोचक चाहिए, जो उसको सही दिशा-बोध दे सकें।

रंगमंच की जड़ें जन-समाज में गहरी होती जा रही हैं और प्रायः हर छोटे-बड़े नगर में कोई-न-कोई मूल्य, नाटक आदि के आयोजन होते रहते हैं। दिल्ली, लखनऊ, पटना, कलकत्ता और विविध राज्यों की राजधानियों में तो प्रायः इस प्रकार के प्रदर्शन होते ही रहते हैं। ऐसी स्थिति में स्वस्थ एवं रचनात्मक नाट्या-लोचन की ओर पत्र-पत्रिकाओं के मंच-एवं-सिने-समीक्षकों का ध्यान जाना चाहिये। 'नवभारत टाइम्स' में बरहसि तथा 'नवजीवन' में डॉ० अज्ञात की नाट्यालोचनाएँ प्रायः नाटकों और अभिनय के संबंध में स्वस्थ एवं संतुलित होती रही हैं। संतुलित आलोचना के लिये भारतीय तथा पश्चिमी नाट्यशास्त्र के व्यापक अध्ययन, रंगमंच और



उसके सिद्ध, नाट्योपस्थापन की सीमाओं बाढ़ि ना पर्याप्त ज्ञान होना चाहिये। एवं विद्वान के अनुसार नाट्यालोचन में 'काव्य के दोनो आयामों' अर्थात् काव्य के शास्त्रीय मूल्यांकन तथा उसमें निहित कार्य-व्यापारों, भावों आदि के 'उद्घाटन और मूल्यांकन की मांग' अपेक्षित हैं।<sup>15</sup> इंग्लैंड में नाट्यालोचकों का एक अलग ही वर्ग है, जो 'क्रिटिसिज्म सिकिल' के नाम से सगठित है। इस 'सिकिल' के सदस्यों द्वारा की गई आलोचनाओं को सर्वत्र आदर के साथ देखा जाता है। स्वस्थ एवं रचनात्मक आलोचना में रंगमंच को, विशेषकर अव्यावसायिक रंगमंच को प्रोत्साहन और बल मिलता है।

यही बात अभिनिर्णायक (एडजुडीकेटर) के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। उसका रंगमंच और नाट्याभिनय के सम्बन्ध में ज्ञान विस्तृत होना चाहिये। अच्छा हो कि उसे रंगमंच के सभी आयामों-नाटक-लेखन, उपस्थापन और अभिनय का कुछ प्रत्यक्ष अनुभव भी हो, यद्यपि प्रतिभाशाली अभिनिर्णायक इसका अपवाद भी हो सकता है। उसकी दृष्टि न्यायपरक और दृष्टि तीव्र होनी चाहिये। पूर्वाग्रहों एवं सिद्धान्त-पक्ष के दुराग्रहों में उसे मुक्त होना चाहिये। उसका दायित्व नाट्यालोचक से भी बड़ा है, क्योंकि आधुनिक रंगमंच का विशेषकर अव्यावसायिक रंगमंच का विकास उसकी सचेदनशीलता और निर्णय पर निर्भर है। उसे नाट्य-समारोहों या प्रतियोगिताओं में अभिनीत होने वाले विविध नाटकों का एक समुचित एवं सहृदय आलोचक की भाँति तुलनात्मक मूल्यांकन करना पड़ता है। इस मूल्यांकन में कठिनाई यह है कि न तो वह सत्य को उभार सकता है और न ही उसे दबा सकता है। सत्य ब्रूयात् प्रिय ब्रूयात् का अनुपालन उसके लिये आवश्यक है। इस कला में उसे निपुण होना चाहिये, जो बिना ध्यापक अनुभव और सूक्ष्म बूझ के संभव नहीं है। फिर भी उसका मत निर्णायक होना चाहिए और जो कुछ वह अपने निर्णय में मौखिक या लिखित रूप से बहेगा, उसका मौखिक भी उसे साथ में देना होगा। यह आवश्यक नहीं कि सभी सामाजिक अभिनिर्णायक के मत से पूर्णतः सहमत हो हों, परन्तु यह आवश्यक है कि अभिनिर्णायक जो भी निर्णय दे, उसका तर्क सभी को माननीय हो।

आधुनिक नाट्यालोचक और अभिनिर्णायक से मिलता-जुलता और दोनों के कार्यों को सम्पन्न करते हुए, किन्तु अभिनिर्णायक के अधिक निकट एक व्यक्ति प्राश्निक (एसेसर) का उल्लेख नाट्यशास्त्र में भी मिलता है। वह मंच से लगभग १८ फुट की दूरी पर बैठ कर नाटक (जिसमें नाट्य-प्रयोग अर्थात् उपस्थापन भी सम्मिलित है) और पात्रों के गुण-दोषों को गणकी (रेकनर्स) द्वारा लिखवाता था। इन दोषों में दैवी घात (अर्थात् आघात, अग्निकांड, घृष्टि, हस्तिभय, सर्पभय, विद्युत्-पात आदि), उत्पात (अर्थात् भूकंप, उत्कापात आदि) और शत्रुघात (अर्थात् शत्रुओं अथवा शत्रुओं के अभिनेताओं द्वारा सर्वत्र चीख-पुकार, विस्फोटित (भनभनाहट), शोर करते हुए साली बजाना (हॉटिंग), गोबर मिट्टी के ढेर, पत्थर फेंकने आदि का उल्लेख नहीं करना चाहिये।<sup>16</sup> भरत ने इस प्रकार के प्राश्निक बताया हैं। ये हैं : यज्ञविद्, नर्तक (नट), छन्दविद् (सिद्ध कवि), शब्दविद् (वैयाकरण), राजा, द्रव्यज्ञविद् (सन्निविदा-विशेषज्ञ), चित्रविद् (पेंटर), वैश्या, गंधर्व (संगीतज्ञ) तथा राजसेवक।<sup>17</sup> इस सूची से ही प्राश्निक की अहंता और गुणों का अनुमान लगाया जा सकता है। फिर भी दो या अधिक प्राश्निकों में 'सचर्च' (मतभेद या विवाद) होने पर स्वयं शास्त्र (यहाँ नाट्यशास्त्र) को प्रमाण मानने का निर्देश दिया गया है।<sup>18</sup>

प्राश्निक के लिये यह आवश्यक था कि वह केवल नाट्य-प्रयोग की सिद्धि-असिद्धि (सफलता-असफलता) मात्र का उल्लेख न कर उसके कारणों या आधार पर भी प्रकाश डाले। मोटे तौर पर सिद्धियाँ दो प्रकार की हैं—मानवी और दैविकी। मानवी सिद्धि कुछ वाङ्मय एवं शरीरी तत्त्वों पर आधारित है। वाङ्मय तत्त्व हैं—स्मृत (हल्की मुस्कान), अर्धहार्य (गुरगान), अतिहार्य (अट्टहास) हाथु (साधवाद देना), अहो ! (विरम्य प्रकट करना), कष्टम् (सचेदनशीलता) तथा प्रवृद्धनाद (जोरदार प्रशंसा) तथा शरीरी तत्त्व हैं—सरोमाच पुलक, अभ्युत्थान (आसन या सीट से उछल पड़ना), चोकरान (बकनादान) तथा अंगुलिक्षेप (अंगूठी देना)।<sup>19</sup> दैविकी सिद्धि

सब होती है, जब प्रयोग में महत्व का अतिरिक्त प्रदर्शन हो और भावों की अभिव्यक्ति बहुत स्पष्ट हो।<sup>14</sup> दैविकी सिद्धि मंच पर पात्रों के सफल अभिनय पर आधारित है, जबकि मानुषी सिद्धि का संबंध सामाजिक की प्रतिक्रियाओं से है।

असिद्धियाँ तीन प्रकार की कही गई हैं—मिथ, सर्वगत (संपूर्ण) और एकदेशज (आंशिक)।<sup>15</sup>

उपप्लुत विवरण से यह स्पष्ट है कि भरत के युग में प्राश्निक को वही स्थान प्राप्त था, जो आज नाट्यालोचक या अभिनिर्णायक को प्राप्त है। भरत की सर्वग्राही दृष्टि से प्राश्निक की यह महत्त्वपूर्ण भूमिका भी छिपी न रह सकी और उन्होंने पूरे विस्तार के साथ उसकी गरिमा और दायित्व का प्रतिपादन किया। वेताब युग में भी यह प्राश्निक अपने आंशिक दायित्व अर्थात् केवल दोषों को निखरने के कर्तव्य के साथ वर्तमान था। यह प्राश्निक की भाँति ही नाटक या पात्र के दोषों को अपने सहायक गणक: ('मिस्टेक' नोट करने वाला कर्मचारी)<sup>16</sup> को लिखवाता रहता था। प्राश्निक का यह काम स्वयं 'स्टेज मैनेजर' (मंच-प्रबन्धक) किया करता था। 'मिस्टेक' नोट करने वाला कर्मचारी स्वयं भी 'मिस्टेक बुक' (घुटि-पुस्तिका) में पात्रों की गलतियाँ लिखा करता था, जो दूसरे दिन पूर्वभ्यास के समय निर्देशक द्वारा ठीक करा दी जाती थी।<sup>17</sup>

देरा में नाट्य-समारोहों, अन्तर्विषयविद्यालय या अन्तर्महाविद्यालय नाटक प्रतियोगिताओं, युवक समारोहों संगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित नाट्य-प्रदर्शनों के कारण अभिनिर्णायक या प्राश्निक का महत्त्व अब बहुत अधिक बढ़ गया है। वास्तव में सही अभिनिर्णायक को खोज पाना बड़ा कठिन है, क्योंकि वर्तमान शास्त्र-ज्ञान, सम-दृष्टि, निस्संगता, सहृदयता और दूसरों के कार्यों के प्रति मवेदनशीलता के बिना वह सही निर्णय गृहीत कर सकता। इसके लिये इस वर्ग के लोगों के उचित प्रशिक्षण की बहुत आवश्यकता है।

इंग्लैंड में इस प्रकार के प्रशिक्षण के लिये सन् १९४६ में नाट्याभिव्यक्ति सच (गिल्ड आफ ड्रामा एडजुडिकेटर्स) की स्थापना हुई थी और उसने अभिनिर्णय के स्तर की ऊँचा उठाने की दिशा में बड़ा स्पर्धनीय कार्य किया है।<sup>18</sup> इस संघ के सदस्य या तो सहायक सदस्य होते हैं या पूर्ण सदस्य। सहायक सदस्यों को अनुभव और अहंता प्राप्त कर लेने पर पूर्ण सदस्य बना लिया जाता है। इस संघ को ब्रिटिश ड्रामा लीग, स्कॉटिश कम्प्युनिटी ड्रामा एसोसिएशन (एम० सी० डी० ए०) तथा अन्य नाट्य-संस्थाओं से सम्बन्ध प्राप्त है।

भारत में भी अभिनिर्णायकों के प्रशिक्षण की पृथक् व्यवस्था होनी चाहिये। संगीत नाटक अकादमी और राज्य की एकादशियाँ इस कार्य को अपने हाथ में लेकर अग्रणी का कार्य कर सकती हैं।

(ड) सम्बन्ध, गोष्ठियाँ, परिवर्धन एवं वातावरण : चलचित्रों द्वारा लोकजन का कार्य एवं दायित्व के लिये जाने के फलस्वरूप लोक-जीवन में रंगमंच का प्रभाव कुछ काल के लिये घटा, परन्तु देश के स्वतंत्र होने के बाद पुनः लोकजन के इस अद्वितीय माधन के पुनरुद्धार की ओर ध्यान गया। सामाजिक चलचित्रों को देख कर काफी प्रबुद्ध हो चला है और अब वह यह चाहता है कि रंगमंच पर वह वे सभी बातें, यथा सूर्यकिरा दूधमंथ रंग-दीप्ति, विशेषकर चित्रालोक के चमत्कार, ध्वनि-सकेत, स्वाभाविक अभिनय, नृत्य-गान, अश्रु हान आदि देखे, जो महज ही उसे किसी भी चलचित्र में उपलब्ध हो जाते हैं। वह यह भी चाहता है कि वह जो भी नाटक देखे, वह उसके मनोलोक में तादात्म्य स्थापित करे और कहीं भी उसकी मानसिक कल्पना में प्रवक्ता किसी कलाकार ध्येयवा 'श्राम्पटर' की असावधानी से कोई व्याघात न पहुँचे। वह यह भी चाहता है कि नाटक उनकी जेब की पहुँच के भीतर हो, परन्तु रंगमंच पर अनेक आधुनिक उपलब्धियों के प्रयोग के बावजूद कुछ-न-कुछ, कहीं-न-कहीं कौर-कसर रह जाती है। दूसरी ओर उत्तरोत्तर बढ़ती हुई भँडवाई और लोगों के गिरते हुए जीवन-स्तर के कारण हिन्दी-क्षेत्र की जनता नाटक की ऊँची टिकटें ले सकने में अपने को असमर्थ पाती है। आवश्यकता इस बात की है कि रंगमंच के सम्बन्ध में जो वस्तुस्थिति है, उसकी जो दुर्बलताएँ या उपलब्धियाँ हैं, उनसे सामाजिकों को

अवगत कराया जाय, जो रगमच के वास्तविक सरसक हैं। रग-आन्दोलन को शोषही के कोने-कोने तक पहुँचाने के लिये समय-समय पर सम्मेलनों, विचार-गोष्ठियों (सेमिनार्स) या परिचर्चाओं (सिम्पोज़ियम्स) की आवश्यकता है।

इन सम्मेलनों, विचार-गोष्ठियों आदि का महत्त्व सामाजिकों के शिक्षण अथवा लोकमत के जागरण तक ही सीमित नहीं है, वरन् विभिन्न प्रदेशों अथवा देशों की अभिनय-पद्धति, नाट्य-विषयक विचारों एवं मंच के शिल्पिक ज्ञान के आदान-प्रदान में भी इनसे प्रोत्साहन मिलता है। इनसे एक-दूसरे को कुछ सिखाने और दूसरों से कुछ सीखने का अवसर मिलता है और प्रादेनिक या आचलिक कृपणदृक्ता दूर होती है। इससे रंगमंच के त्रिदेवी-नाटककार, उपस्थापक एवं अभिनेता, तीनों को पारस्परिक सेन-देन से लाभ होता है और उन्हें अपनी-अपनी दुर्बलताओं को दूर करने का अवसर प्राप्त होता है। वे पुन शक्ति बढो बर और तीव्र गति से प्रगति-पथ पर अग्रसर हो चलते हैं।

संगीत-नाटक अकादमी के कार्य-नलापो में विविध प्रदेशों के नृत्य, नाटक एवं संगीत-विषयक विचारों के आदान-प्रदान की व्यवस्था है। अप्रैल, १९६१ में भारत और पाकिस्तान के प्रतिनिधियों का सांस्कृतिक सम्मेलन नई दिल्ली में हुआ था, जिसमें नृत्य, नाटक और संगीत के क्षेत्र में विगत कुछ वर्षों में हुई प्रगति पर विचार किया गया था। भारतीय रगमच और नाटको पर विचार के समय नटराज पुष्पीराज कपूर ने यह मत व्यक्त किया कि 'हमें सदैव पश्चिम से ही उधार नहीं लेना चाहिये। हम नाटको के क्षेत्र में भी दूसरों को बहुत-कुछ दे सकते हैं।' पश्चिमी रगमच के अत्यधिक मशीनीकरण के विरुद्ध भारत की यह स्वाभाविक प्रतिक्रिया है।

इन्हीं दिनों दिल्ली के भारतीय नाट्य सच द्वारा २१ मार्च से २ अप्रैल, १९६१ तक एक त्रिविधतीय विचार-गोष्ठी आयोजित की गई थी, जिसमें समसामयिक नाट्य-लेखन तथा नाटकोपस्थापन के दो महत्त्वपूर्ण प्रश्नों पर विचार किया गया था। गोष्ठी के कुछ निष्कर्ष या अनुशंसाएँ अत्यन्त विचारोत्तेजक हैं। नाटककार और उपस्थापक के सम्बन्धों में प्रसंग में यह मत व्यक्त किया गया कि दोनों को एक-दूसरे के मूल तत्त्वों का अध्ययन करना चाहिये और यह अनुशंसा की कि प्रत्येक नाट्य-दल में कुछ मदरस-नाटककार होने चाहिये, जो दल की आवश्यकताओं और परिसीमाओं, उपस्थापन की व्यावहारिक समस्याओं और रगमच की प्रकृति को समझ कर नाटक लिखें। रगमच के विकास में मूल सङ्कट नाटको और उनके रूपांतरों के उपस्थापन के महत्त्व की स्वीकार करते हुए यह मत व्यक्त किया गया कि संस्कृत रगमच की परंपरा और शिल्प में आधुनिक नाटककार एवं उपस्थापक बड़ी स्फूर्ति ग्रहण कर सकते हैं। इसके विपरीत अभिव्यक्तता के नये मार्गों की खोज में पश्चिम की शैली और शिल्प के अधानुकरण के खतरो के प्रति सचेत करते हुए यह अनुशंसा की गई कि पश्चिमी नाटको और उनके उपस्थापकों के मूल्य और स्तर का विवेकपूर्ण मूल्यांकन इस दृष्टि से किया जाना चाहिये कि भारतीय रगमच के विविध रूपों के साथ उनका कहाँ तक सामंजस्य है और हमारे जीवन और युग की व्याख्या इन नये मार्गों एवं शैलियों के द्वारा कहाँ तक की जा सकती है। उत्तम नाटको के अभाव के प्रश्न पर मतीय व्यक्त करते हुए गोष्ठी ने यह अनुशंसा की कि प्रत्येक भाषा के सर्वश्रेष्ठ नाटको को चुन कर राजकीय सहायता से उनका प्रकाशन किया जाय। गोष्ठी ने सबसे अन्त में रगमच के साथ नाटककार के योग की आवश्यकता की स्वीकार कर उसे प्रोत्साहन देने के लिये सभी मंडलियों एवं नाट्य-संस्थाओं से यह आग्रह किया कि वे कापीराइट कानून का सम्मान कर प्रत्येक उपस्थापित नाटक का शुल्क और रामल्टी सेख को दे, उसके नाम का प्रचार करें और अपने नाटको के उपस्थापन में उसका सक्रिय सहयोग प्राप्त करें।<sup>12</sup> ये निष्कर्ष और अनुशंसाएँ नाटक और रगमच के विकास के लिये अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं।

इस प्रकार की विचार-गोष्ठियों के आयोजन कानपुर, कलकत्ता और प्रयाग में सन् १९६२ में १९६६ के बीच हो चुके हैं, जिनमें लोक-मंच, अव्यावसायिक रंगमंच की समस्याओं एवं कठिनाइयों, नाटक और रंगमंच की परम्परा और प्रयोग, नाटककार और परिचालक की समस्याओं, प्रेक्षक और समीक्षक के प्रश्नों पर विचार-विनिमय हुआ। इस प्रकार की गोष्ठियों का स्तर यद्यपि सर्वत्र बहुत ऊँचा नहीं था, तथापि हिन्दी रंगमंच से सम्बन्धित अनेक ज्वलंत प्रश्नों और उनके विविध पक्षों पर कुछ विचार सामने आये। रंगकर्मीयों एवं नाट्य-मनीषियों को एक साथ बैठ कर अपनी समस्याओं, अपनी सीमाओं और उपलब्धियों का लेखा-जोखा लेने का एक सुव्यवहार मिला, जो रंगमंच के नवोत्थान की मांग की पूर्ति के लिए आवश्यक है।

भारतीय नाट्य सभ, दिल्ली ने अभिनय, स्वर-साधना आदि के सोदगहरण प्रदर्शन के लिए एक वार्तामाला का सितम्बर, १९६१ में आयोजन किया था। वार्ताकारों ने अपने विषय को स्पष्ट करने के लिए अभिनय, स्वर का आरोह-अवरोह, कार्य-व्यापार आदि का प्रदर्शन भी साथ में किया।<sup>१\*</sup> इस वार्तामाला की अन्तिम वार्ता थी—'नृत्यनाटिकाओं का संगीत और गायक का स्वर।' यह वार्ता श्रीमती मन्मोहिनी खुराना ने दी थी। उन्होंने बताया कि स्वर का माधुर्य और विविध भावों को साकार करने की क्षमता अपने में एक विद्योपना है। उन्होंने वार्ता के अन्त में 'हीर-राजा' की नायिका हीर का अभिनय-प्रस्तुत कर अपनी स्वर-साधना का परिचय भी दिया।

इस प्रकार के सांस्कृतिक सम्मेलन, गोष्ठियाँ, वार्ताएँ आदि दिल्ली में प्रायः हुआ करती हैं, परन्तु आवश्यकता इस बात की है कि अन्यत्र भी इनके आयोजन हों, जिससे रंगमंच के प्रति सामाजिकों और सम्बन्धित त्रिमूर्ति की चेतना प्रबुद्ध हो।

(ब) रंगशालाओं की शृंखला . बीसवीं शताब्दी के चौथे दशक में बोलपट के आविर्भाव और विकास ने इस तीव्रता और व्यापकता के साथ जन-मानस को आच्छादित किया कि अधिकांश परम्परागत पारसी-गुजराती, पारसी-हिन्दी, बंगाली और मराठी रंगशालाएँ छविमूर्तों में परिणत हो गयी, किन्तु बोलपट की इस चुनौती को स्वीकार कर बंगाली और गुजराती का कुछ रंगशालाएँ सिर ऊँचा किये हुये खड़ी रही। कलकत्ता के स्टार, मिन्बा, रंगमहल और विवरूपा तथा बंबई का भागवाडी थियेटर (जहाँ देशी नाटक समाज अवस्थित है) आज भी अपनी विजय-वैजयन्ती जैसी फहरा रहे हैं। मिन्बा के समतल रंगमंच पर 'अगार' में कोयले की खात में विस्फोट और जल-प्लावन तथा 'कल्लोल' (१९६५ ई०) में युद्धपोत की 'कैबिन' और 'डेक' तथा युद्ध के दृश्य बड़ी सफलता के साथ दिखाये जा चुके हैं। विवरूपा के 'सेतु' नाटक में एक पूरी ट्रेन का गुजरना प्रदर्शित किया गया था। पारसी-हिन्दी रंगमंच के अलौकिक चमत्कारों की अविश्वसनीयता का स्थान अब वैज्ञानिक रंगोपकरणों की सहायता से आधुनिक रंगमंच के लौकिक चमत्कारों की बुद्धिग्राह्यता एवं ताकिक औचित्य ने ले लिया है। सामाजिक चलचित्रों के चमत्कारपूर्ण यथार्थों को रंगमंच पर देखना चाहता है और उसकी इसी मांग की पूर्ति कर आधुनिक रंगमंच ने बंगाल में असाधारण लोकप्रियता प्राप्त कर ली है। वहाँ सभी पुराने रंगालय व्यावसायिक सफलता का बरण कर यह सिद्ध कर चुके हैं कि आज भी रंगशालाओं को व्यावसायिक आधार पर सफलता के साथ चलाया जा सकता है।

गुजराती और हिन्दी में भी व्यावसायिक रंगालय क्रमशः बम्बई और कलकत्ते में आठवें दशक के अन्त तक चलते रहे हैं। गुजराती के देशी नाटक समाज के उपस्थापनों में आधुनिकता का प्रवेश तो हुआ है, किन्तु आज भी उसकी अभिनय-शैली पाँच दशक पुरानी है। हिन्दी में मूनलाइट थियेटर के मंच पर 'काश्मीर हमारा है' (१९६५ ई०) में फिल्म की सहायता से नायक के पैराग्लाइड से उतरने के बाद काश्मीर-युद्धक्षेत्र का मंचीय दृश्यबंध बड़े सजीव रूप में प्रस्तुत किया गया था। चित्र की दृष्टि से हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच बंगाली रंगमंच की

स्पर्धा नहीं कर सकता, किन्तु मूनलाइट ने निरन्तर प्रयोग करके हिन्दी रंगमंच की व्यावसायिक संभावनाओं के द्वार उन्मुक्त कर दिये हैं।

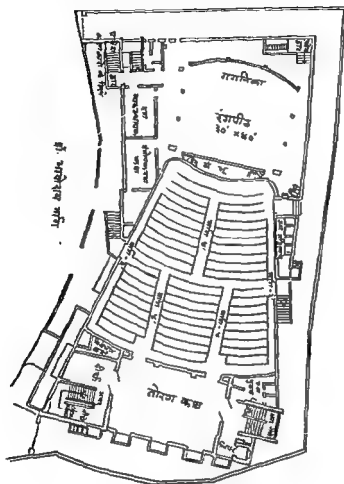
प्रस्तुत अध्ययन की अवधि के अन्तिम कुछ दशकों में बम्बई, नागपुर, दिल्ली, वाराणसी, जबलपुर, अहमदाबाद, लखनऊ, जयपुर, पटना आदि कई नगरों में समतलमंचीय, परिकामी-मंचीय अथवा मुक्तवातावरण रंगशालाएँ बनी हैं। इनमें बम्बई के भारतीय विश्वामयन रंगालय, बिड़ला मातृश्री समागार (१९५८ ई०) भूलाभाई आडिटोरियम, डॉ० ज० ना० भालेराव नाट्यगृह (१९६४ ई०), रंगमयन तथा रवीन्द्र नाट्य मंदिर (१९६४ ई०), नागपुर का घनवटे रंगमंदिर (१९५८ ई०), दिल्ली के फाइन आर्ट्स थियेटर (१९५४ ई०), सफू हाउस (१९५५ ई०), डिफेंस पेविलियन थियेटर (१९५८ ई०), टैगोर थियेटर तथा मावलकर भवन (१९६७ ई०), वाराणसी का मुरारीलाल मेहता प्रेक्षागृह (१९६८ ई०), जबलपुर का शहीद भवन रंगालय (१९६१ ई०), अहमदाबाद का टैगोर थियेटर, लखनऊ का रवीन्द्रालय (१९६४ ई०), जयपुर का रवीन्द्रमंच, पटना का रवीन्द्र भवन, कलकत्ते के रबींद्र सदन, कला मंदिर आदि प्रमुख हैं। इनमें से रंगमयन, रवीन्द्र नाट्य मंदिर, डिफेंस पेविलियन, टैगोर थियेटर, मावलकर भवन, रवीन्द्रालय, रवीन्द्र मंच, रवीन्द्र भवन तथा रवीन्द्र सदन को छोड़कर शेष रंगालय शैक्षिक, साहित्यिक, सांस्कृतिक या राजनैतिक संस्थाओं अथवा कलानुरागी सपन्न व्यक्तियों द्वारा बनवाये गये हैं।

इनमें से इन पंक्तियों के लेखकों को अनेक रंगशालाएँ देखने का अवसर मिला है, जिनमें से कुछ का विवरण आधुनिक रंगालय-स्मारक, रंगदीपन-योजना आदि के अध्ययन की दृष्टि से उपयोगी होगा।

**बिड़ला मातृश्री समागार :** बिड़ला मातृश्री समागार का निर्माण लगभग २३ लाख ४० हजार से बम्बई हास्पिटल ट्रस्ट ने किया है, जिसका उद्घाटन नवम्बर, १९५८ में तत्कालीन केन्द्रीय गृहमन्त्री (अब स्व०) गोविन्द-वल्लभ पन्त ने किया था। इसके मंच की चौड़ाई-गहराई क्रमशः ४० फुट और ३० फुट है, किन्तु मुख्य रंगरीढ़ (अभिनय-क्षेत्र) का आकार ३० फुट × ३० फुट है। इसके मध्य भाग में २८ फुट व्यास के परिकामी मंच की व्यवस्था है, जिसे आवश्यकता होने पर काम में लाया जा सकता है। मंच के पुच्छ भाग में एक लोहे का सरकाने-योग्य द्वार है, जिसे खोल कर गुफा का दृश्य दिखाया जा सकता है। इसके पीछे नेपथ्य में तीन शृंगार एवं रूप-सज्जा-भूषण हैं। समागार में पाइप्रकाश, लीडप्रकाश, ठीसप्रकाश और प्रेक्षागार-प्रसिद्ध प्रकाश (फ्लूरो-रफ़ दि हाउस लाइट) की व्यवस्था है, किन्तु गगनिका नहीं है। रंगालय वातानुकूलित है और इसके विशालकाय प्रेक्षागार में ११६२ व्यक्तियों के बैठने का स्थान है। इसमें कोई 'बालकनी' नहीं है। समागार का सामान्य किराया ६०० रु० प्रति रात्रि है, किन्तु गनिवार, रविवार तथा बैंक की छुट्टी के दिन इसका किराया ८०० रु० हो जाता है।

**रवीन्द्र नाट्य मन्दिर, रवीन्द्र नाट्य मन्दिर रवीन्द्र शताब्दी समारोह (१९६१ ई०)** के अन्तर्गत सभी राज्यों की राजधानियों में रंगशालाएँ बनाने की भारत सरकार की योजना के अन्तर्गत २०.७५ लाख रु० की लागत से बनाया गया है। इसके निर्माण में भारत सरकार ने २.५० लाख रु० का योग दिया। प्रवेश द्वार पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर की प्रतिमा स्थापित है। मंदिर के रंगमंच की चौड़ाई ५० फुट और गहराई ४० फुट है, किन्तु मुख्य अभिनय-क्षेत्र का आकार है : ४० फुट × ३० फुट। मंच का रंगमंच (प्रॉसेनियम) ३९ फुट चौड़ा और २० फुट ऊँचा है। पृष्ठभाष में श्रुतिसिद्ध गगनिका है, जिस पर प्राकृतिक दृश्य, दीप्ति-प्रभाव, सूर्योदय, सूर्यास्त आदि प्रदर्शित किये जा सकते हैं। आलोक दीप्ति-नियन्त्रण-कक्ष से भी फेंका जा सकता है। मंच के लिए सभी प्रकार की आधुनिक रंगदीप्ति और प्रेक्षागार के लिए छिपे हुए प्रकाश को दृष्ट-सुक्ष्म व्यवस्था की गई है। नेपथ्य में १२

# डॉ. जगन्नाथरायण भलेशव नाट्यशृङ्ग का रेखाचित्र (भूमिसूचक)



संकेत - चिह्न

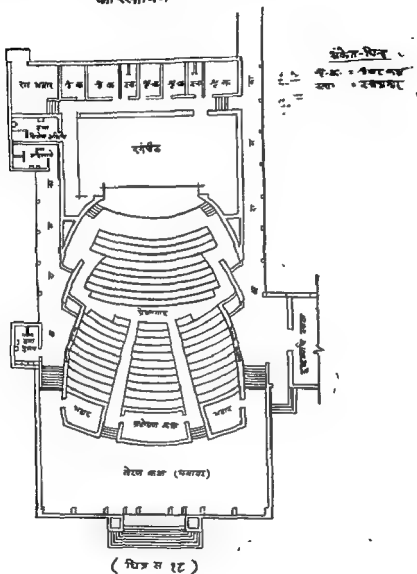
म. = मंचाग (मंच)

र. = रंगमंचस्थली

ह. = होमज कक्ष

(चित्र सं. १७)

प्रतिरक्षा मंडप रंगालय (डिफेन्स पैविलियन थियेटर)  
का रेखाचित्र



भूगण-कक्ष हैं, जिनमें दो बड़े हैं, जिनमें मीड की बस्त्र एवं रूप-सज्जा की जा सकती है। परिधान-कक्षों (वाडरोव रुम्स), निर्माणों (वर्कशाप) आदि की भी सुन्दर व्यवस्था है। अभिनेताओं के विद्याभ्यास के लिए एक पुष्क कक्ष (ग्रीन रुम) भी है। मंच में तीन कुर्शों (ट्रुप्स) की भी व्यवस्था है। आवश्यक होने पर परिकामी मंच की स्थापना के लिए भी प्रवन्ध किया गया है। मंचाग्र में वृन्दवादकों के लिए भूमितलस्थली (पिट) की भी व्यवस्था है। मंदिर के ढालू प्रेक्षागार में सामाजिकों के लिए ६४९ आसन (सीटें) नीचे और २७४ आसन ऊपर बालकनी में हैं। इस प्रकार कुल मिला कर ९२३ आसन हैं। कुर्शियाँ 'पुश बैक' ढंग की हैं। मंच पर प्रयोग के लिए छ. और घोषणाओं आदि के लिए एक पुष्क माइक और लाउडस्पीकरो की व्यवस्था है। रंगमंच पर स्वनिर्वाचित तीन परदे के अतिरिक्त दो दृश्यांकित परदे और ६ ऊपर से गिरने वाले परदे भी हैं। मंदिर भी बिजला मावुधी की भांति वातानुकूलित है। रंगालय की भीतरी दीवारें भारतीय शैली के चित्रों से सुसज्जित हैं।

इस रंगशाला में बाहर से आने वाले नाट्य-दलों के ठहरने की भी सुन्दर व्यवस्था है।

भालेराव नाट्यगृह : डॉ० अमृतनारायण भालेराव नाट्यगृह (देखें चित्र स० १७) मूंबई मराठी साहित्य सभ मन्दिर के बौध्दजिले भवन के भूमिखण्ड में स्थित है। रंगमंच की चौड़ाई - गहराई ५१ फुट  $\times$  ५० फुट है, किन्तु वास्तविक अभिनय-क्षेत्र ४० फुट  $\times$  ३० फुट है। इस रंगमंच के नीचे १० फुट गहरा तलगृह है, जहाँ दृश्यबन्ध आदि के निर्माण एवं रखने की व्यवस्था है। मंच में कई कुञ्जों (ट्रुप्स) की भी व्यवस्था है। मंच के पृष्ठ भाग में सम्पन्नश्रृङ्गार गणनिका और रंगमंच के लिए दो परदे हैं—एक ऊपर उठने वाला और दूसरा पार्श्व में सराने वाला। अर्धवृत्ताकार मंचाग्र (एग्रन) प्रेक्षागार की ओर ६ फुट निकला हुआ है, जिसके नीचे भूमितलस्थली (पिट) है। रंगमंच के एक ओर रंग-व्यवस्थापक कक्ष के अतिरिक्त रंगोपकरण रखने के लिए भी एक कक्ष की व्यवस्था है। दाहिनी ओर के एक कक्ष में भूत्यवान नाट्य-साहित्य सुरक्षित है। यह नाट्यगृह उत्तम दृष्टि रेखामुक्त एवं श्रुतिगुण सम्पन्न है और इसके प्रेक्षागार में नीचे ५५९ और बालकनी में २७६ अर्थात् कुल मिलाकर ८३५ सामाजिकों के बैठने के लिए आरामदायक कुर्सियों की व्यवस्था है।

साहित्य सभ मन्दिर के बौध्द जिले में पूर्वाम्यासादि के लिए एक पुष्क लघु मंच भी है। रंगदीपन और ध्वनि-संकेतो के नियंत्रण के लिए प्रेक्षागार के पृष्ठभाग में व्यवस्था है। सभी प्रकार के आधुनिक दीप्ति-उपकरणों से रंगमंच और प्रेक्षागार सुसज्जित है। यह नाट्यगृह सस्थागत प्रयास का एक सुन्दर उदाहरण है।

घनबटे रंगमन्दिर : विजय साहित्य सभ ने अपने प्रयास, पुरानी मध्य प्रदेश सरकार, नई बंबई सरकार तथा रंगानुगामी महानुभावों की उदार सहायता से घनबटे रंगमन्दिर की स्थापना की। रंगमन्दिर के लिए श्रीमन्त दादासाहेब घनबटे ने ५१००० रु० का दान सभ को दिया। इसका उद्घाटन बंबई राज्य के तत्कालीन मुख्यमन्त्री यशवन्त राव चव्हाण ने २९ नवम्बर, १९५८ को किया। उद्घाटन के अनन्तर रात्रि में नाटक खेला गया।

मंच की कुल गहराई ४५ फुट, चौड़ाई २६ फुट तथा मंचोपरि छत की ऊँचाई १७ फुट है। पृष्ठ भाग में गणनिका है। मंच के पार्श्व में विनाल पार्श्वकक्ष (विग्न) तथा नेपथ्यगृह (ग्रीन रुम) की व्यवस्था है। मंच पर बाहर से कार लाई जा सकती है, जिसके लिए उपयुक्त द्वार एवं मार्ग की व्यवस्था की गई है। मंच के दोनों बाजुओं के ऊपरी भाग में नाटक मञ्चालियों के ठहरने का प्रबन्ध है।

प्रेक्षागार में कुल ९२५ आरामदायक पीठासनों की व्यवस्था है, जिनमें से २६४ पीठासन बालकनी में हैं। प्रेक्षागार अर्धगोलाकार है। रंगमन्दिर श्रुतिसिद्ध है। इस दृष्टि से यह महाराष्ट्र की बृहत् रंगशालाओं में से एक है।

प्रेक्षागार के बाहर चौड़ा बरामदा तथा स्वस्वाहार के लिए एक उपाहारगृह भी है।



रंगमन्दिर के निर्माण का श्रेय मुख्यतः नाटककार नाना जीग को है, जिनकी मूर्ति रंगमन्दिर के प्रांगण में लगी हुई है। इसके निर्माण पर लगभग साढ़े तीन लाख रुपये का व्यय हुआ।<sup>10</sup> मुझे वहाँ के एक प्रमुख पदाधिकारी ने बताया कि इस रंगमन्दिर को पूरा करते-करते दस लाख रुपये लग चुके हैं।<sup>11</sup>

रंगमंदिर में उद्घाटन मंच (फ्लैट स्टेज) लगाने की भी योजना है।<sup>12</sup> व्यावसायिक नाट्य-संस्थाओं के लिए रंगमंदिर का किराया ४०० रु० तथा अव्यवसायिक संस्थाओं के लिये शनिवार तथा रविवार को प्रत्येक रात्रि का २५० रु० तथा इनर दिवसों का २०० रु० है।

मोर हिन्दी भवन नागपुर मराठी के साथ हिन्दी का भी केन्द्र है। घनवटे रंगमंदिर के सामने ही मोर हिन्दी भवन की स्थापना विदर्भ हिन्दी साहित्य सम्मेलन के प्रयास से हुई है, जिसकी रंगशाला में हिन्दी के नाटक होने रहते हैं।

मुरारीलाल मेहता प्रेक्षागृह : हिन्दी-क्षेत्र में वाराणसी का मुरारीलाल मेहता प्रेक्षागृह सत्पागत रंगालय निर्माण का दूसरा सुन्दर प्रयास है। इस प्रेक्षागृह के आकार-प्रकार का विवरण पञ्चम अध्याय में दिया जा चुका है। इन पत्तियों के लेखक की यात्रा (दिसम्बर, १९६५) के समय प्रेक्षागार के बनने का कार्य प्रारम्भ हो चुका था, जो सन् १९६८ में बन कर पूर्ण हो चुका है।

फाइन आर्ट्स थियेटर : नई दिल्ली के फाइन आर्ट्स थियेटर की स्थापना आल इंडिया फाइन आर्ट्स एण्ड फ़िल्म्स मीसाइटो ने सन् १९५४ में की थी। इस रंगशाला के निर्माण में लगभग ढाई लाख रुपये व्यय हुए। मंच पर रंगदीपन द्वारा बादल, बरसात, आग, विद्युत-जलन आदि के दिखाने की व्यवस्था है। बालकनी सहित कुल ६०० प्रेक्षकों के बैठने का स्थान है। रंगशाला वातानुकूलित है, जिसके लिए गर्मी में १५० रु० अधिक अर्थात् ४८५ रु० प्रति रात्रि किराया देना पड़ता है।

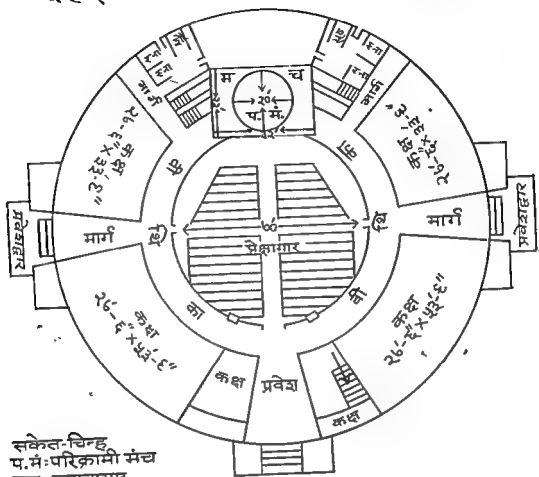
समूह हाउस : समूह हाउस नई दिल्ली की दूसरी वातानुकूलित रंगशाला है। रंगमंच की चौड़ाई गहराई क्रमशः ३३ और ५० फुट है, किन्तु अभिनय-क्षेत्र २७ फुट × ४० फुट है। इसमें गमनिका के साथ सभी प्रकार के दीपनीपकरणों की व्यवस्था है। इसके दाहिने पार्श्व में दो शृंगार-कक्ष हैं। एक पुरुषों के लिये दूसरा स्त्रियों के लिये। प्रेक्षागार में ६६४ गद्देदार मोदरेज कुर्सियों का प्रबंध है। शीतकाल में इसका किराया ३९५ रु० और ग्रीष्म काल में वातानुकूलन के कारण ५१५ रु० है। इस रंगशाला का निर्माण विख्यात विधिविद् एवं राजनीतिज्ञ सर तेज बहादुर समूह की स्मृति में हुआ था। रंगशाला का उद्घाटन १ मई १९५५ को हुआ था।

प्रतिरक्षा मंडप रंगालय : नई दिल्ली के मध्यम आकार के रंगालयों में प्रवर्धनी मैदान के एक पार्श्व में अवस्थित प्रतिरक्षा मंडप रंगालय (डिफेंस पेविलियन थियेटर) (देखें चित्र स० १८) उल्लेखनीय है। इसे 'भारत १९५८ प्रदर्शनी' के अवसर पर ५ सप्ताह के भीतर स्थापत्यकार मानसिंह रायग ने बना कर तैयार किया था। इसका उद्घाटन तत्कालीन प्रधान मंत्री जवाहरलाल नेहरू ने किया था। मंच का अभिनय-क्षेत्र १५ फुट चौड़ा और ३० फुट गहरा है। मंच से ही रंगरोप्ति का पूरा नियंत्रण होता है। मेपम में पाँच सुसज्जित शृंगार कक्ष हैं, जिनमें से कुछ के साथ स्नानागार भी संलग्न हैं। मेपम के एक ओर एक कक्ष में दूरसंचार, रंगोपकरणों आदि के रखने की व्यवस्था है। प्रेक्षागार में ५५० प्रेक्षकों के बैठने का स्थान है। मंच का अधभाग उसे प्रेक्षकों के निक्षेप से जाता है। रंगशाला भूतिसिद्ध है। इसके विस्तृत तोरण-कक्ष (पवावर) का क्षेत्रफल २५०० वर्गफुट है।<sup>13</sup>

ठाकुर रंगालय : भारत का सबसे बड़ा रंगालय है—नई दिल्ली का ठाकुर रंगालय (टैगोर थियेटर), जिसका विस्तृत विवरण प्रथम अध्याय में दिया जा चुका है।

मावलकर भवन : फाइन आर्ट्स थियेटर के निकट स्थित धीतोष्णानुकूलित मावलकर भवन नई दिल्ली का गौरव-स्थल है। इसकी नींव तत्कालीन राष्ट्रपति डॉ० सर्वपल्ली राधाकृष्णन् ने १४ फरवरी, १९६५ को रखी

# शहीद भवन रंगशाला, जबलपुर का रेखाचित्र



सकेत-चिन्ह  
प.मं.: परिक्रामी मंच  
रना.: रनानागार  
श्री.: शौचालय

मुख्य प्रवेश द्वार

चित्र स. १६

# रवीन्द्रालय, लखनऊ का रेखाचित्र (भूमिसख्ण्ड)

संकेत-चिन्ह

भू. क. = भूगार-कक्ष

स्ना. = स्नानगार

दि. = टिकटघर

पीठासल (सीटें)

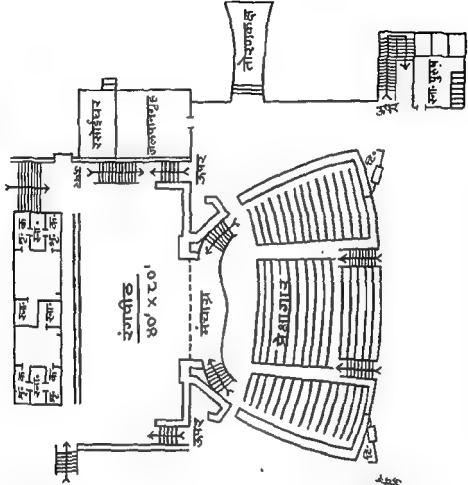
सीटें = ४८३

वालकनी = २८५

योग ७७७

माप

१" = ३२ फुट



थी और इसका उद्घाटन भूतपूर्व प्रधान मंत्री श्रीमती इंदिरा गांधी ने ९ जून, १९६७ को किया था। यह लोक-सभा के अध्यक्ष स्व० जी० बी० मावलंकर की स्मृति में लगभग २० लाख रुपये की लागत से निर्माण एवं आवाम मंचालय द्वारा बनाया गया है। मंचन का रंगमंच ४२ फुट चौड़ा और २० फुट गहरा है। पृष्ठ भाग में संतबंधा-कार गगनिका है। रंगदीप्ति के सभी आधुनिक उपकरणों (डिमर-मैट्रिक्स) की व्यवस्था है। दीपन और ध्वनि-संकेतों की नियंत्रण दीर्घाएँ बाईं ओर जीने के ऊपर बनी हुई हैं। प्रेक्षागार में बालकनी सहित ७१२ सामाजिकों के बैठने का आयोजन है। बैठने की व्यवस्था तीन वक्तारों में की गई है, जिनके बीच में जाने-जाने का मार्ग बना है। प्रेक्षागार में प्रवेश के लिये चार द्वार हैं—दो तोरुन कक्ष की ओर में और दो प्रेक्षागार के बाएँ-दाएँ में रंगमंच के निकट। मंचाग्र में बृन्दवादन के लिए भूमितलस्थली (फिट) की व्यवस्था भी है। प्रत्येक श्रुतु के लिये रंगालय का किराया ७५० रु० प्रति राशि है।

शाहीद भवन रंगालय हिन्दी के नाटककार जेठ गोविन्ददास द्वारा निर्मित शाहीद भवन रंगालय हिन्दी क्षेत्र का एकमात्र ऐसा रंगालय है, जिनमें परिक्रानो रंगमंच है। इसी के साथ मुक्तकाल प्रेक्षागार की भी व्यवस्था है। इन रंगालय का विवरण पाँचवें अध्याय में यथास्थान दिया जा चुका है।

रवीन्द्रालय : ललजल का रवीन्द्रालय (देखें चित्र पन्ना १९) राजकीय प्रयाम में बना मध्यम आकार का एक सुन्दर रंगालय है, जिसका प्रबन्ध अब मांडीलाल स्तारक समिति के पास है। रंगालय क्षुतिमिष्ट एवं वातानुकूलित है। मंच पर गगनिका की व्यवस्था तो है, किन्तु रंगदीपन की अपर्याप्त व्यवस्था तथा बालीकवित्र प्रक्षेपक (इंस्टेक्टूम प्रोजेक्टर) के अभाव में वह यथा-वाञ्छित प्रभाव उत्पन्न करने में असमर्थ है। रंगदीपन के लिये सामान्यतः यहाँ निपदाधारी तीव्र प्रकाश (क्वड लाइट), लघु तीव्र प्रकाश (बेबी पन्ड), विन्दु प्रकाश (स्पॉट लाइट), दीर्घ प्रकाश आदि की व्यवस्था है। नेपथ्य में चार शृंगार-कक्ष हैं, जिनमें से प्रत्येक दो शृंगार-कक्षों के साथ एक-एक स्नानागार संलग्न है। दो पुष्प स्नानागारों की भी व्यवस्था है। रंगसीट ४० फुट गहरा और २० फुट चौड़ा है, जिसके साथ प्रेक्षागार की ओर निकला हुआ मंचाग्र संलग्न है। मंचाग्र के पीछे स्ववाञ्छित यगनिका है, जो आवश्यकता होने पर दो भागों में बंट कर दाएँ-बाएँ सरक जाती है।

रवीन्द्रालय का प्रेक्षागार हालू और धोड़े की नाल के आकार का है, जिसकी गहूँदार कुर्सियाँ तीन पारवों में बँटी हुई हैं, जिनके बीच में जाने-जाने की वीथी बनी है। नीचे ४९३ तथा बालकनी में २८४ आसनों की अर्थात् कुल ७७७ पीठासनों की व्यवस्था है। प्रेक्षागार छत में छिने कलाचूने प्रकाश से आलोकित होता है। प्रेक्षागार के एक पारव में व्यवस्थानक कक्ष और महिलाओं का स्नानागार तथा दूसरे पारव में पुरुषों का स्नाना-गार और ऊपर बालकनी में जाने का मार्ग है। वीरनकक्ष से वीथी (गैलरी) में प्रवेश करने पर बाहिनी ओर एक जलचानपूह का भी प्रबंध है।

रवीन्द्रालय का उद्घाटन भारत के तत्कालीन प्रधान मंत्री (अब स्व०) लाल बहादुर शास्त्री ने बृहस्पतिवार, दिनांक १९ नवम्बर, १९६४ को किया था। इस व्यक्तिगत, सम्पाद्य एवं राजकीय प्रयामों के फलस्वरूप कुछ नगरों में ही रंगशालाओं का जाल सा बिछ गया है, और इसमें रंगमंच के विकास के लिये न केवल अनुप्रेषणा मिलती है, अनेक संभावनाओं के द्वार भी खुल गये हैं। फिर भी अनेक ऐसे नगर हैं, जहाँ किसी प्रकार की कोई रंगशाला नहीं है। रवीन्द्र रात्री के उपलक्ष्य में हिन्दी तथा सभी आलोच्य भाषाओं के राज्यों की राजधानियों में रवीन्द्र नाट्य मंदिर, ठाकुर रंगालय, रवीन्द्रालय, रवीन्द्र भवन या रवीन्द्र नक्ष बनाये गये, जिनमें से अधिकांश राजधानियों में ये रंगशालाएँ बन चुकी हैं, परन्तु सभी भाषाओं, विशेषकर हिन्दी-राज्यों की बड़ी रंगमंचीय प्रवृत्तियों के पुरस्करण के लिये प्रत्येक नगर में राष्ट्रीय रंगशालाओं की स्थापना आवश्यक है। राज्य सरकारों के अतिरिक्त कुछ नगरों की नगर सहायिकाएँ या समर्थ नाट्य-संस्थाएँ भी इस दिशा में प्रयत्नशील

हैं कि उनके नगर में कम से कम एक रंगशाला अवश्य हो, जो उचित एवं कम दूरी पर सभी नाट्य-संस्थाओं के लिये बिना किसी भेदभाव या पूर्वाग्रह के बराबर उपलब्ध रहे। इस रंगशाला के किराए के भीतर ही या कुछ अतिरिक्त सस्ते किराये पर दुस्वबध, रंगोपकरण, दीपन एवं ध्वनि-अंकित यंत्र, वस्त्राभरण आदि भी सुलभ रहने चाहिये। अमरा नगर महापालिका ने १९०० आगन्ती के 'सांस्कृतिक भवन' का निर्माण किया है। (१९७७ ई०) कानपुर नगर महापालिका के प्रयास से मोतीसील पर उत्तर प्रदेश के तत्कालीन मुख्यमंत्री चन्द्रभानु गुप्त के द्वारा एक रंगशाला की नींव ३० अप्रैल, १९६२ को रखी गई थी। इसके निर्माण के लिये राज्य सरकार ने नगर महापालिका को पांच लाख रुपये का ऋण भी स्वीकृत किया था<sup>११</sup>। किन्तु रंगशाला बनाने की यात तो बहुत दूर रही, नींव के पत्थर उस शिलासम का भी आज मोतीसील पर कहीं पता नहीं है, जिसको आज से लगभग १५ वर्ष पूर्व समारोह के साथ वहीं रखा गया था। किमी भी दूरी में कानपुर नगर महापालिका की नाट्य कला और रंगमंच के प्रति यह उपेक्षा, यह विवशता स्लाघनीय नहीं कही जा सकती, विशेषकर उस समय जबकि कानपुर नगर की बढ़ती हुई रंग-चेतना की अभिव्यक्ति के लिए आधुनिक साज-सज्जा एवं परिक्रामों में से युक्त एक रंगशाला की नितात आवश्यकता है।

अनेक नाट्य-संस्थाओं ने रंगशाला की स्थापना के उद्देश्य को सामने रख कर प्रचारान्दोलन और कार्य करना प्रारम्भ कर दिया है। यह आन्दोलन सन् १९५७ या इसके आस-पास से जोर पकड़ता जा रहा है। यदि इन नाट्य-संस्थाओं के प्रयास सफल हुए, तो मुंबई मराठी साहित्य सच बर्बई अथवा नागरी नाटक मंडली, वाराणसी की रंगशालाओं के अनुकरण पर प्रत्येक नगर में कम से कम एक रंगशाला अवश्य बन जायगी। जब तक देश में रंगशालाओं की एक सुसंबद्ध शृंखला का विस्तार नहीं होता, हिन्दी अथवा किसी भी अन्य भाषा के रंगमंच को अधिक काल तक सज्जग एवं जीवित रख सकना संभव न होगा। रंगशाला से पृथक् रंगमंच का पोषण संभव नहीं है। यदि लोकतांत्रिक अथवा जन-समाज अपने सुखिपूर्ण मनोरंजन के लिये प्रत्येक नगर, प्रत्येक कुछ ग्राम-समूहों के बीच, वहाँ की स्थानिक आवश्यकताओं को दृष्टि में रख कर, कम से कम एक रंगशाला न बना सका तो वह दिन दुर्भाग्यपूर्ण ही होगा। इस पावन कार्य के लिए सरकार के कदमों की प्रतीक्षा करना आवश्यक नहीं और फिर कोई भी समय से समर्थ सरकार देश भर में रंगशालाओं की शृंखला स्थापित नहीं कर सकती। इसके लिये नगर महापालिकाओं, नगरपालिकाओं, नाट्य-संस्थाओं तथा नगर के नाट्यानुसारी वनाट्य व्यक्तियों को आगे आकर यह गुरु-गमरी भार अपने कंधों पर उठाना चाहिये।

प्रत्येक आधुनिक साज-सज्जा से युक्त राष्ट्रीय अथवा स्थानीय रंगशाला में अपने समतल या परिक्रामी रंगमंच के अतिरिक्त पूर्वाभ्यास के लिए पृथक् लघुमंचों, नाट्य-सम्बन्धी पुस्तकालय एवं वाचनालय, एक शोध-कक्ष (रिसर्च सेल), एक ग्रन्थालय ('म्यूजियम'), एक रंग-निर्माणी (थियेटर, बर्कथाय), परिधान-परिकल्पनालय आदि की भी व्यवस्था होनी चाहिये। इस प्रकार की किमी भी आत्मभरित आदर्श रंगशाला में प्रस्तुत कोई भी उत्तम नाटक निष्फल नहीं जायगा।

संक्षेप में, भारतीय रंगमंच को आज अनेक अनुप्रेरणाएँ उपलब्ध हैं, जिनमें उसके उज्ज्वल भविष्य के लिए अनेक संभावनाएँ छिपी हुई हैं।

### २. (३) रंगमंच का भविष्य : कुछ रचनात्मक सुझाव

भविष्य-कथन ज्योतिष शास्त्र अथवा नक्षत्र विज्ञान का खग है, अतः इस अध्ययन के द्वारा ज्योतिषविद् की भाँति रंगमंच के भविष्य का उद्घोष संभव नहीं है। कार्य-कारण-सम्बन्ध के जायजत नियम के आधार पर कुछ निश्चित परिस्थितियों में कुछ निश्चित परिणामों की संभावना अवश्य की जा सकती है। इस संभावनाओं के

आधार पर यह कहा जा सकता है कि रंगमंच प्रयोग की विविध अवस्थाओं से होकर गुजर रहा है, किन्तु कोई निश्चित स्वरूप अभी तक नहीं ग्रहण कर सका है। उसका जो स्वरूप अनेक प्रयोगों के बाद निखर कर सामने आ रहा है, वह है—एक दृश्यबन्ध, दो या तीन दृश्यहीन अंकों का नाटक, गीत, नृत्य और स्वगत का वहिष्कार, गणनिका और उस पर कुछ कालाधिता या प्राकृतिक दृश्य, कुछ ध्वनि-संकेत, स्वाभाविक या सहज अभिनय और अनलंकृत किन्तु सीधे, सरल, चूस्त और मर्मस्पर्शी संवाद। ढाई-तीन घण्टे से अधिक समय न लम्बे। किसी अच्छी रंगशाला में और यदि वह उपलब्ध न हो, तो जैसी भी रंगशाला उपलब्ध हो, नाटक प्रस्तुत किया जाय। प्रायः यह नाटक सामाजिक होता है। इन सामाजिक नाटकों के अन्तर्गत न तो नाट्य स्वच्छन्दताधर्मी और न विशुद्ध समस्यावादी नाटक ही पसन्द किये जाते हैं, वरन् एक प्रकार के ऐसे नाटक चुने जाते हैं, जिनमें स्वच्छन्दताधर्मी नाटक का कुतूहल और विनोद तो हो, किन्तु व्यक्ति की आत्मपरक समस्या को न लेकर व्यक्ति बनाम समाज की समस्या, वर्ग की समस्या को जेरेहा गया हो और व्यक्ति के मर्चिब बरे को तोड़ने का आह्वान किया गया हो। पौराणिक या ऐतिहासिक नाटकों का समय समाप्त हो गया। देश के स्वतन्त्र होने के उपरान्त राष्ट्रीयता का स्वरूप भी बदला है और अब राष्ट्रीय नाटकों में देश की भावनात्मक एकरा और विदेशी आक्रमण से देश की सीमाओं की रक्षा के प्रश्न को प्रमुखता प्राप्त है। हास्य-रंगमंच नाटक का प्रहसन भी आज के रंगमंच पर काफी लोकप्रिय है। प्रयोगवादी नाटक, जिनमें प्रतीक, महाकाव्यात्मक, अभिव्यजनावादी या असंगत नाटक प्रमुख हैं, कुछ प्रबुद्ध सामाजिकी, नाट्य-ममी-क्षकों तथा विद्वानों के बीच चर्चा के विषय बने हुए हैं। पर्याप्त सप्रेषीयता के अभाव में साधारण सामाजिक उनके असंगत रहता है।

रंगमंच के त्रिदेव—नाटककार, उपस्थापक (निर्देशक-सहित) और अभिनेता-अब उद्बुद्ध हो चले हैं। नाटककार यह समझने लगे हैं कि वे रंग-निरपेक्ष होकर या रंगमंच की उपेक्षा सह कर नहीं रह सकते और दूसरी ओर उपस्थापक भी अपनी मंडली या संस्था के लिये नाटककार के सक्रिय योगदान को आवश्यक समझने लगा है। भरत मुनि ने भी अपने नाट्यशास्त्र के ३५ में अध्याय में भरत (नाट्यमंडली) के त्रिदेवों का वर्णन किया है, उनमें 'नाट्यकार' को भी उसका एक अनिवार्य सदस्य माना था। भरत ने 'नाट्यकार' (नाटककार) उसे माना था, जो नाटक के विभिन्न पात्रों में पाश्चानुसार रस, भाव और सत्त्व को भरता है।<sup>१</sup>

इस प्रकार नाटककार का रंगमंच या उसके प्रयोक्ता (उपस्थापक) से और प्रयोक्ता का नाटककार से अग्नो-न्यायित सम्बन्ध है। दोनों एक-दूसरे की आवश्यकताओं की पूर्ति करते हैं। नाटककार रंगमंच की आवश्यकताओं और सीमाओं को धृष्टि से रख कर नाटक लिखता है और उपस्थापक नाटक द्वारा प्रस्तुत सीमाओं में रह कर उसका सामाजिकों के लिये प्रत्यक्षीकरण करता है और इस प्रत्यक्षीकरण के माध्यम है—अभिनेता, जिनके अभिनय-कौशल पर ही किसी मंडली की सफलता निर्भर है। रंगमंच के इन त्रिदेवों के सामन-सहित पर परस्पर योगदान और समन्वय का जैसा स्पष्ट चित्र आज उदित हुआ है, वैसा इसके पहले किसी युग में संभव नहीं हो सका था। इस समन्वय के लिये मंडली या संस्था के संगठन के स्वरूप, युग की भाँति के अनुरूप रंगमंच के विविध आयामों का सुचारु कार्य-विभाजन, त्रिदेवों की शिक्षा, रंगशाला के उत्तरोत्तर विकास आदि ने वृद्धिमान तैयार कर दो है। किसी भी एक पक्ष की असावधानी या नृष्टि से समूचा प्रयोग निष्फल जा सकता है। इससे आलोचना और अभि-निर्णय द्वारा प्रत्येक पक्ष को अपनी नृष्टियों या मूलतियों का ज्ञान हो जाता है, जिन्हें वे परवर्ती प्रयोगों में दूर करने की चेष्टा करते हैं। इसी के साथ आज का प्रबुद्ध उपस्थापक इस बात के लिये भी सजग है कि वह नाटककार की मौलिक कृति का ही उपस्थापन करे, जिसमें रंगमंच की भारतीय आत्मा का स्वरूप विकृत न हो। वह यह अनुभव करता है कि विदेशी नाटकों के रूपान्तर भारत की मूल चेतना के अनुरूप नहीं है और उन्हें बहुत दिनों तक यहाँ रंगमंच का उपजीव्य बनाकर नहीं रखा जा सकता।

**रंगभिनय और चलचित्र**—अभिनय के क्षेत्र में चलचित्रों की तारक-तारिकाओं के अभिनय के भटे अनुकरण के परित्याग का महत्त्व स्पष्ट हो चला है, और अनेक रंग-अभिनेताओं ने अभिनय की अपनी पद्धति विकसित कर ली है, जिनमें पद्मोराज केपूर, इब्राहिम अल्काजी, शम्भू मिश्र, जयशंकर 'सुन्दरी', नानासाहेब फाटक, सत्यदेव दुबे, श्यामानन्द जालान, ओम शिवपुरी आदि प्रमुख हैं। रंगभिनय चलचित्रों में अभिनय की अपेक्षा बहुत कठिन और अभ्यास-साध्य है, क्योंकि चलचित्र में संरचना (कम्पोजीशन) ठीक न होने पर उसके ठीक होने तक 'री-टेक' की गुंजाइश रहती है, जबकि मंच की अपनी सीमाएँ हैं। जो भी संरचना हो, एक ही बार में पूर्णतः शुद्ध होनी चाहिये। इसी प्रकार रंगमंच और चलचित्र की स्वर-माधना, संभाषण आदि में भी बहुत बड़ा अंतर है। चलचित्र में 'क्ले-बैंक' के कृत्रिम साधन का उपयोग किसी भी न गाने वाले कलाकार के लिये सम्भव है, मंच पर भी सम्भव है, किन्तु सामाजिक हितों से सतुष्ट नहीं होते और सामान्यतः वे कलाकार के प्रत्यक्ष स्वर-माधुन्य के आनन्द का ही उपयोग करना अधिक पसंद करते हैं। यही बात संभाषण के सम्बन्ध में है। चलचित्र में संवाद के किसी एक अंश की गूँटिंग हो जाने के बाद न उसे स्मरण रखने की आवश्यकता है और न उसी भाव या मुद्रा की दुबारा प्रस्तुत करने की, किन्तु रंगमंच पर प्रत्येक संवाद का प्रत्येक दिन कटाव रहना, उसी भाव या मुद्रा की पुनरावृत्ति एवं परिमार्जन आवश्यक है, जो केवल सिद्ध कलाकार के ही द्वारा सम्भव है। रंगमंच का भविष्य, उसकी सफलता और समृद्धि ऐसे ही रस सिद्ध कलाकार के हाथ में सुरक्षित है, जो उक्त अर्हताओं के साथ प्रत्यक्षीकरण के सिद्धान्त से अवगत है। वह प्रति दिन, प्रत्येक प्रयोग में एक-सी ही मित्रि एवं कौशल के साथ अभू और हास, कम्प और स्वेद, भय और प्रीति का नाट्य कर सकता है। यह नाट्य कृत्रिम न होगा, स्वाभाविक होगा, कम से कम स्वाभाविकता का आभास उसमें होगा। यही रस-सिद्ध कलाकार की सफलता है। आज का कलाकार इस सफलता के लिये प्रयत्नशील है। चलचित्र की भाँति आकाशवाणी (रेडियो) और टेलीविजन भी रंगमंच के प्रतिद्वन्द्वी नहीं हैं। अमेरिका, रूस, इंग्लैंड आदि देशों में, जहाँ अभिनय के इन तीनों माध्यमों का जाल-मा बिछा हुआ है, रंगमंच की मर्यादा और लोकप्रियता पूर्व-वत् बनी हुई है। ब्राडवे (अमेरिका) में बर्नर्ड शा के 'पिगमेलियन' का संगीत रूपांतर 'माई फेयर लेडी' ७ जुलाई १९६२ की छ वर्ष से कुछ अधिक चल कर चम्ब हुआ।<sup>१०</sup> यह इस मुलाँत संगीत नाटक (म्यूजिकल कामेडी) की लोकप्रियता का प्रमाण है।

**नया रंगशिल्प**—प्रयोग में अब अभिनय की अपेक्षा कहीं अधिक ध्यान उसके रंगशिल्प की ओर दिया जाने लगा है। सामाजिक जो कुछ चलचित्रों में देखता है, उसकी प्रतिकृति वह रंगमंच पर देखना चाहता है, अतः आज के रंगमंच को रंगशिल्प के क्षेत्र में चलचित्र की स्पर्धा में खड़ा होना पड़ रहा है। सामाजिक रच-मात्र भी अपनी कल्पना पर और नहीं डालना चाहता। संवाद में किसी स्थल स्थान या काम का संकेत-मात्र होने अथवा प्रतीक के रूप में एक वृक्ष को देख कर अपने मानसिक रंगमंच पर उसका साक्षात्कार तब तक नहीं करना चाहता, जब तक रंगशिल्प द्वारा छलावा इस कोटि का न हो कि वह 'स्व' को भूल कर रंग-लोक में न विचरण करने लगे। आज का रंगशिल्पी इस छलावे को यथा सम्भव पूर्ण बनाने के लिये सचेष्ट है। आज की यथार्थवादी रंग-सज्जा उसकी इस चेष्टा का परिणाम है। आधुनिक दीपन-योजना और ध्वनि-संकेत इस रंग-सज्जा को और भी प्रभावी बना देते हैं। आज की प्रत्येक नाट्य-संस्था ऐसे रंगशिल्पी की खोज में रहती है जो इस सर्वांगपूर्ण छलावे को रंगमंच पर प्रस्तुत कर सके। यही कारण है कि छलावे के विविध उपकरणों-दृश्यचित्रों, दीपनोपकरणों और ध्वनिसंकेत-यंत्रों का संग्रह सभी नाट्यसंस्थाओं का अग्रणी बन गया है। संगीत नाटक अकादमी आदि जैसी संस्थाओं द्वारा एतदर्थ दी जाने वाली सहायता में उपकरणों की उपलब्धि की यह दौड़ तीव्र हो उठी है, किन्तु यही रंगमंच का सब कुछ नहीं है, क्योंकि उसकी आत्मा अभिनय है, जबकि रंगशिल्प उसका शृंगार है। यह शृंगार अवास्तविक है, क्योंकि उसका उद्देश्य छलावा है, आनंद या आभास उत्पन्न करना है, रस-दर्शक का धृञ्जन करना नहीं। रस-निष्पत्ति एवं

प्रत्यक्षीकरण के लिये पात्र का अभिनय एवं चित्राभिनय (स्पेशल रिप्रेजेंटेशन) आवश्यक है, इसलिये भरत ने रंग-सिन्धु, विशेषकर पुस्त (रंगोपकरणों की तैयारी करना) को आहार्य अभिनय का अंग माना है और स्तंभ, प्रलय, रोमांच, स्वेद, कंप, अश्रु आदि सार्वत्रिक भावों के द्वारा सार्वत्रिक अभिनय को सर्वश्रेष्ठ माना है । अतः आज के उपस्थापक के समक्ष यह प्रश्न विचारणीय है कि रंगसिन्धु को क्यों न एक सीमा के भीतर ही रखा जाय, जिससे वह अभिनय के ऊपर न छा सके ।

व्यावसायिक रंगमंच की सम्भावनाएँ : वर्तमान आन्दोलन रंगमंच अभी तक संस्थागत एवं व्यावसायिक है और हिन्दी, बंगला और गुजराती के प्राचीन व्यावसायिक रंगालयों को छोड़ अन्य व्यावसायिक मंडलियों का अभ्युदय स्वायो आचार पर नहीं हो सका है । व्यावसायिक सम्भावनाएँ वर्तमान हैं और अनेक व्यावसायिक संस्थाएँ व्यावसायिक स्तर पर उतरने की चाह रख कर भी घनाभाव अथवा समग्रमात्र के कारण उतर पाने में एक कसमकस का, असमर्थता का अनुभव कर रही हैं । हिन्दी-क्षेत्र में इस कसमकस के मूल कारण हैं—सामाजिकों की उदासीनता, उप-स्वापन-व्यय की वृद्धि, उत्तम रंगनाटकों का कथित अभाव, प्रशिक्षित एवं रंगमंच को अपनी जीविका का साधन मान कर चलने वाले उपस्थापकों एवं कलाकारों की कमी, मध्यम दूर पर सुसज्जित रंगशालाओं की अनुपलब्धता आदि । किन्तु एक बार व्यावसायिक स्तर पर काम करने के सफल को उठा लिया जाय, तो इन सारी कठिनाइयों पर विजय पाई जा सकती है । तीव्र गति वाले या हल्के-फुल्के गद्य-नाटकों, गीति-नाटकों एवं नृत्य-नाटकों के प्रयोग में व्यावसायिक सम्भावनाएँ निहित हैं । आवश्यकता है कल्पनाशील उपस्थापक की, जो व्यावसायिक आधार पर अपने प्रयोग प्रारम्भ करे । इसके लिये कुछ पूर्णकालिक रंगकर्मियों की आवश्यकता होगी, जिन्हें जीवन-निर्वाह-योग्य वेतन देकर रखा जा सकता है । इस प्रकार व्यावसायिक प्रयोग सर्वप्रथम दिल्ली, बम्बई, कलकत्ता, कानपुर, कलनज, बाराणसी, पटना, जयपुर जैसे बड़े नगरों में ही प्रारम्भ होने चाहिये । बिना व्यावसायिक प्रयोगों के नाट्यालोक द्वारा तैयार किया गया जनमग्न व्यर्थ चला जाता है, जिससे निरन्तर प्रयोग करके ही लाभ उठाया जा सकता है । तृतीय श्रेणी के चलचित्र की अपेक्षा प्रत्येक नामायिक उत्तम नाटक देखना अवश्य पसंद करेगा । शर्त यह है कि उसका उपस्थापन भी सर्वांगपूर्ण हो । सर्वांगपूर्ण उपस्थापन एवं रंगमंच के स्थायित्व के लिये उसे दीर्घ हो दीर्घ व्यावसायिक आधार प्रदान किया जाना चाहिये ।

कुल मिला कर रंगमंच की वर्तमान प्रगति उसके उज्ज्वल भविष्य की शोचक है, किन्तु इस भविष्य को सुनिश्चित बनाने और एक निश्चित दिशा देने के लिये यह आवश्यक है कि उस पर, बल्कि यों कहें कि समूचे रंगमंच पर लगे युग-विरोधी कानूनी प्रतिबन्धों को दूर किया जाय, उसकी परिसीमाओं के दायरे तोड़े जायें और एक निश्चित अन्तरिम अवधि में व्यावसायिक रंगमंच के विकास के लिये उसको वित्तीय सहायता प्रदान की जाय ।

सेंसर : नयी दृष्टि की आवश्यकता : देश की विदेशी सरकार युगों-पुराने अधिनियम-नाट्य-प्रदर्शन-नियन्त्रण अधिनियम, १८७६ का सहारा लेकर राष्ट्रीय नाटकों के प्रदर्शनों पर रोक लगाती रही है । इस अधिनियम के अन्तर्गत प्रत्येक जिलाधिकारी को नाटक 'सेंसर' करने का अधिकार प्राप्त है । एक बार जयपुर के जिलाधिकारी को एक नाट्य-मंडली द्वारा नाटक के 'शाम' न दिये जाने पर उसने राजस्थान संगीत नाटक अकादमी को इस अधिनियम के अन्तर्गत नोटिस दे दिया कि उसने बिना पूर्व-स्वीकृत के रवीन्द्र भण्डारकर नाट्य-प्रदर्शन की अनुमति क्यों दे दी । 'बम्बई में वहाँ के 'सेंसर बोर्ड' के पास नाटक भेज कर उनकी पूर्व-स्वीकृति तो प्राप्त करनी ही होती है, पुलिस-अनुमति भी प्रदर्शन के पूर्व लेनी पड़ती है । बम्बई के 'सेंसर बोर्ड' की अधिकार-सीमा महाराष्ट्र तक ही है, उसके बाहर नहीं, अतः जब किसी मंडली को महाराष्ट्र के बाहर जाना पड़ता है, तो उसे वहाँ के जिलाधिकारी की पुनः अनुमति लेनी पड़ती है, जिसके बिना नाटक प्रदर्शित नहीं किया जा सकता । पृथ्वी गियेट्स को महाराष्ट्र के बाहर पगे-पगे सेंसर के इस नागपास से मुक्त होने के लिये अनेक बाधाओं और कठिनाइयों का सामना करना पड़ता था । कई



जगह जिलाधिकारी एवं पुलिस की अनुमति मात्र औपचारिकता होने के बावजूद वस्तुतः नागपाश बन जाती है। एक बार पु० ल० देशपांडे को बड़ोदा के जिलाधीश ने अपना नाटक खेलने की अनुमति नहीं दी। निर्धारित तिथि और समय पर यह नाटक तभी हो सका, जब देशपांडे के वैयक्तिक मित्र-बड़ोदा के तत्कालीन पुलिस सुपरिण्टेण्डेंट ने व्यक्तिगत हस्तक्षेप कर नाटक प्रारम्भ होने के पूर्व आवश्यक अनुमति दिखाई।<sup>१५</sup> लखनऊ में जन नाट्य सघ को प्रेमचन्द-‘ईदगाह’ (१९३३) का आरगण पुलिस की पूर्व-अनुमति के बिना करने पर उसके आशोश का शिकार बनना पड़ा, जिसके फलस्वरूप नाटक के उपस्थापकों पर अभियोग चला और सन् १९३६ में लखनऊ के उच्च न्यायालय ने नाट्य-प्रदर्शन नियन्त्रण अधिनियम, १८७६ की आपत्तिजनक धाराएँ रह छोड़ित कर दी।<sup>१६</sup>

इस अधिनियम के अवैध धोषित कर दिये जाने के बाद अब इस प्रतिक्रियावादी अधिनियम की कोई आवश्यकता नहीं है, किन्तु रंगमंच के दुर्भाग्य से आज भी यह लागू है और इसके रहते स्वच्छन्द नाट्य-प्रदर्शन संभव नहीं है। अतः इसे मशोषित कर केवल वस्तुतः अदलील एवं राष्ट्रबिरोधी और विघटनकारी तत्वों को प्रश्रय देने वाले नाट्य-प्रदर्शनों पर ही रोक लगायी जानी चाहिये। राजनैतिक दलबन्दी को लेकर उस पर उस समय तक कोई प्रतिबन्ध नहीं लगाया जाना चाहिये। जब तक वह राष्ट्र-हित के लिये घातक न सिद्ध हो। किसी भी दसा में कटु सत्य के प्रदर्शन पर उसका गला नहीं घोटाना चाहिये। अधिनियम में अदलील, राष्ट्रबिरोधी एवं विघटनकारी तत्वों तथा अन्य आपत्तिजनक बातों की स्पष्ट व्याख्या कर दी जानी चाहिये, जिससे उसकी आंख लेकर कोई भी स्वेच्छाचरी सरकार रंगमंच पर निरर्थक अंकुश न लगा सके।

नाट्य-प्रदर्शन-नियन्त्रण अधिनियम जैसे नाट्य-बिरोधी अधिनियम के अन्तर्गत प्राप्त अधिकारों के कारण नौकरशाही की स्वचरिता बड़ी है और उसका प्रयोग सर्वत्र एक रूप नहीं हो पाता। इसके कारण एक नगर, जिले या राज्य में स्वीकृत एवं अनुमति-प्राप्त नाटक दूसरे नगर आदि में बिना वहाँ के जिलाधिकारी की अनुमति के नहीं हो सकता, जबकि ऐसा नहीं होना चाहिए। इस अधिनियम के प्रयोग में एकलपता लाई जानी चाहिए, जिससे केन्द्रीय अथवा प्रादेशिक बोर्ड अथवा जिलाधिकारी से एक बार किसी नाटक पर स्वीकृति प्राप्त होने के उपरान्त भारत में कहीं भी उसे बेरोक-टोक प्रदर्शित किया जा सके।<sup>१७</sup> रंगमंच ने भारत के स्वातंत्र्य यज्ञ में असंख्य आहुतियाँ दी हैं, अतः उसके प्रति देन की लोकप्रिय राष्ट्रीय सरकार की दृष्टि संवेदनात्मक होनी चाहिए, उसे निगल जाने वाली शनि-दृष्टि की आवश्यकता नहीं है और न उसका कोई औचित्य ही दीखता है।

नाटक की चोरी और कापीराइट : कुछ उपस्थापक कुछ घेरी-विदेशी नाटकों के कथानक, संवाद आदि चोरी कर अपने नाटक में रख लेते हैं, और मूल नाटककार का नाम न देकर अपने दल के किसी सदस्य का नाम दे देते हैं। यह प्रवृत्ति रंगमंच और मौलिक नाटक के विकास के लिये घातक है, जिसे रोकना चाहिए। वर्तमान कापी-राइट अधिनियम के अन्तर्गत नाटककार अथवा किसी भी अन्य साहित्यकार के लिये अपनी पाण्डुलिपि का ‘रजिस्ट्रेशन’ कराने की व्यवस्था है। यदि नाटककार किसी भी नाट्य-संस्था को अपना नाटक देने के पूर्व उसे ‘रजिस्टर्ड’ करा ले, तो इस प्रकार चोरी को रोकना जा सकता है, किन्तु मुद्रित नाटकों के संवादों आदि की चोरी उपस्थापक के विवेक, नाट्यालोचक की स्पष्ट टीका और कानूनी कार्यवाही द्वारा रोकी जा सकती है। दूसरी ओर इस कापी-राइट अधिनियम का एक अस्मिता भी है, और यह है व्यावसायिक मंडली द्वारा नाटक के साथ ही उसके प्रकाशन का कापीराइट खरीद कर उसे न तो स्वयं प्रकाशित करना और न लेखक को ही उसके प्रकाशन की अनुमति देना। यह प्रवृत्ति नाटक के अस्तित्व के लिये ही घातक है, अतः यह व्यवस्था को जानी चाहिये कि यदि कोई मंडली या संस्था प्रयोग के साथ ही उसका प्रकाशन न करे, तो उसके प्रकाशन का अधिकार नाटककार के पास सुरक्षित रहे और वह उस अवसर पर अपना नाटक प्रकाशित कर सके। यह व्यवस्था न होने से वेताव-युग और आधुनिक युग में भी व्यावसायिक रंगमंच से सम्बन्धित अविकाश नाट्यसाहित्य अप्रकाशित है, जिसके काल-यापन के साथ

विलुप्त हो जाने की सम्भावना है ।

नयी रंगशाला का स्वरूप - रंगमंच और उसके विविध उपादानों—रंगशाला, नाटक और अभिनय की कुछ परिसीमाएँ हैं, जिसके आगे जाने में रंगमंच अपने को असमर्थ पाता है । रंगमंच का प्रसार एवं विकास रंगशालाओं की उपलब्धता, सज्जा और विस्तार पर निर्भर है । रंगमंच और रंगशाला में जीवात्मा और शरीर का सम्बन्ध है । रंगशाला ही अपाधिक को पाधिक रूप प्रदान कर सकती है, अतः रंगशाला का विस्तार रंगमंच के विकास की पहली शक्ति है । यह रंगशाला प्रथम अध्याय में वर्णित १२ प्रकार की रंगशालाओं में से किसी भी प्रकार की हो सकती है । इन रंगशालाओं के निर्माण में पार्श्वस्थ शिल्प और विज्ञान को तो ग्रहण किया जाय, किन्तु उनका वहिरंग भरत नाट्य-शास्त्र में बतिय रंगशालाओं के अनुरूप रखा जाना चाहिये, जिसमें वे भारतीय स्थापत्य एवं संस्कृति के प्रतीक बन सकें ।

प्रयोग के विविध पक्षों में सम्मन्वय - रंगमंच की दूसरी परिसीमा है—नाटक का चयन और चुने गये नाटक द्वारा प्रस्तुत सीमाओं में उनका सर्वोत्तम उपस्थापन । नाटक के चयन में मूडली या मस्या उपलब्ध रंगशाला, रंग-सज्जा एवं रंगोपकरणों, अपने बलाकारों की दक्षि, समता और अभिनय-कौशल, उपस्थापन के दृष्टिकोण एवं सभाव्यता आदि का ध्यान रखनी है और इन परिसीमाओं के भीतर रह कर वह नाटक का चुनाव करती है । सी० बी० पुरहम ने नाटक-चयन के चार नियम बताए हैं—नाटक उपस्थापक (या निर्देशक) के मर्म की स्पष्टि करे, देखने वालों को अपनी ओर आकृष्ट करे, सम्भावित सामाजिकों को प्रसन्न कर सके और उसका उपस्थापन व्यावहारिक हो ।<sup>१३</sup> एक बार नाटक का चुनाव कर लेने पर उपस्थापक और या निर्देशक को नाटक की सीमाओं को मर्यादा में बँध जाना पड़ता है । कुछ योग्य निर्देशक कभी-कभी उन सीमाओं को लाँच कर प्रयोग को यशस्वी बना देते हैं, परन्तु इससे कभी-कभी नाटक की आत्मा मुसरित नहीं हो पाती । कभी-कभी एक ही भूमिका को एक कलाकार प्रभाव-शाली बना देता है, जबकि दूसरा कलाकार उमें बुनी तरह असफल हो जाता है । प्रयोग की सफलता में उपस्थापक निर्देशक और अभिनेता के अनिरिक्त सामाजिक का योगदान भी आवश्यक है । यदि किसी भूमिका में कोई नट सामाजिक के मन पर छा जाता है, तो वह उस भूमिका में किसी दूसरे नट को देखना-सुनना पसंद नहीं करता और उस नट की अनुपस्थिति में प्रयोग निष्फल चला जाता है । इस प्रकार नाट्य-प्रयोग एक सहकार्य ('टीम वर्क') है, जिसमें नाटककार से लेकर सामाजिक तक सभी का योगदान अपेक्षित है । प्रयोग के सफलता के रूप में सामाजिक का योगदान सर्वोपरि है, जिसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती । अतः यह उपस्थापक का कर्तव्य है कि वह सामाजिक की अपेक्षा के अनुसार उसका पूरा प्रतिपादन दे, उसको पूरा मनोरंजन प्रदान करे, उसकी भावनाओं को स्पष्ट करे तथा उसकी कल्पना को जागृत करे । जिससे सामाजिक की जिन समस्याओं को उठाया जाय, उनका सर्वसम्पन्न समाधान प्रस्तुत करे, जिससे सामाजिक प्रयोग के साथ आत्मीयता का अनुभव करे । कदाचल उपस्थापक का यह कर्तव्य है कि वह इन सभी परिसीमाओं में रह कर भी उनमें ऊपर उठे और प्रयोग के विविध पक्षों में सहयोग और सम्बन्ध स्थापित करे ।

नाट्य-संग्रहालय एवं पुस्तकालय : आज का सामाजिक इतना जागरूक है कि वह पाने के आहार्य अभिनय विशेषकर पात्रों के वस्त्राभरण, सज्जादि, अंग-रचना आदि की युगानुरूप ही देखना चाहता है, अतः किसी भी पौराणिक, ऐतिहासिक या सामाजिक नाटक में आहार्य की थोड़ी-सी त्रुटि देख कर भी धुन्ध हो उठता है । वह चाहता है कि मंच की सज्जा भी नाटक के युग के अनुरूप हो । अनुभवहीन उपस्थापक के लिये युगानुरूप सम्पन्न सामग्री जुटाना सम्भव नहीं हो पाता और प्रयोग की सफलता संदेहास्पद बन जाती है । यदि किसी ऋषि की दाढ़ी मंच पर प्रवेश करते ही गिर पड़े या किसी स्त्री के केश झोचते ही उसका कृत्रिम केश-जाल ('विग') उलझ आये तो पात्र की मर्यादा और सामाजिक का मुलावा दोनों जाते रहते हैं । यदि किसी नर्स की नौकी 'कैप' और 'एप्रन'

में, कृष्ण को सूट और पैण्ट में, सेठ को पगड़ी की जगह हेट या लाल टोपी में और वकील को हाबटर का सफेद कोट पहना कर न्यायालय में उपस्थित कर दिया जाय, तो सामाजिक की कल्पना भंग हो जायगी और उसका अवचेदन मन इस गलत चेतनभूया को स्वीकार न कर बिद्रोह कर उठेगा और यह बिद्रोह 'हूटिंग', शोरगुल आदि के रूप में अभिव्यक्त हो जायगा । प्रयोग के समय नेपथ्य की व्यवस्था ठीक न होने पर प्रायः इस प्रकार की असावधानी हो जाती है । कभी-कभी कोई अभिनेता दम्भ अथवा अभयस सेनापति का मुकुट न लगा राखा का मुकुट लगा कर मंच पर आ जाता है और सामाजिक के उपहास और व्यंग्य का शिकार बन जाता है इन सब के मूल में कभी है उस विवाद कल्पना, ज्ञान और अनुभव की, जो किसी भी उपस्थापक, शिल्पी या कलाकार के लिये अपेक्षित है । इस अभाव की पूर्ति के लिये आवश्यक है कि प्रत्येक मंचर की रंगशाला के साथ एक संघालय और एक नाट्य पुस्तकालय की व्यवस्था हो । इन संघालय में विभिन्न युगों एवं जनजातियों के वस्त्राभरण, सस्त्र, पाद्य, प्राचीन मूर्तियों आदि का प्रदर्शन होना चाहिये । प्राचीन मूर्तियों को देख कर तत्कालीन केश-सज्जा, वस्त्र-सज्जा, नृत्य-मुद्रा आदि सीखी जा सकती है । पुस्तकालय में भारतीय एवं पश्चात्य नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों के अतिरिक्त हिन्दी तथा अन्य भाषाओं के नाटक, इतिहास, मसूह, रंगमंच और उसके स्थापत्य, रंगशिल्प आदि से सम्बन्धित पुस्तकें होनी चाहिये । इसके अतिरिक्त रामायण, महाभारत, पुराण आदि जैमे सदस्य-ग्रन्थ भी उसमें रखे जाने चाहिए । इनके अतिरिक्त नाट्य विषयक पत्रिकाएँ भी उसमें आनी चाहिए । नाट्य-विषयक पत्रिकाओं की इस देश में बहुत कमी है । प्रत्येक राज्य से कम से कम या अधिक नाट्य-विषयक पत्रिकाएँ निकलनी चाहिए । इस प्रकार की पत्रिकाओं को आत्ममर्तित बनाने के लिये नाट्य-संस्थानों और कलाकारों को तो उसके प्रचार-प्रसार में योगदान देना ही चाहिये, शिक्षा-संस्थाओं, पुस्तकालयों और सरकार को भी आगे बढ़ कर इस दिशा में योग देना चाहिये ।

इस प्रकार की भावना रंगशाला की स्थापना के अभीष्ट होने पर भी यह कार्य अव्यक्त कठिन है । इसकी स्थापना धनीमानी मर्यादापराधी या सरकार ही कर सकती है । संस्थागत प्रयासों से भी इस अभीष्ट लक्ष्य की प्राप्ति सम्भव है, किन्तु इसके लिये यह आवश्यक है कि इस संस्था के सभी सदस्य, सभी रंगकर्मी निरपेक्ष एवं 'निःशर्तरी' हो और वे रंगशाला की स्थापना के लिये उत्सर्ग-भावना से अहर्निश काम करें ।

हम यह देख चुके हैं कि रंगमंच में व्यावसायिक सम्भावनाएँ निहित हैं, किन्तु घनाभाव के कारण अधिकांश मण्डलियाँ या संस्थाएँ और अपनी रंगशालाएँ बनाने और रंगोपकरण आदि खरीदने में असमर्थ हैं । हिन्दी-क्षेत्र में ऐसे कल्पनाशील व्यवसायियों की कमी है, जो अपनी पूँजी की विनियोग नाट्यप्रयोग के लिये करें, अतः सरकार का यह कर्तव्य है कि रंगशाला बनाने के लिये उद्युक्त नाट्य-संस्थाओं को कम से कम ६० प्रतिशत अनुदान और ४० प्रतिशत ऋण साधारण ब्याज पर प्रदान करे । यह ऋण साधारण किस्तों में २० वर्षों में चुकाया जाय । इसी के साथ दीप्ति एवं-शक्ति उपकरणों के ऋणादि के लिये उन्हें उपयुक्त अनुपात में ही सहायता दी जाय । ये संस्थाएँ सप्ताह में कम से कम आठ प्रयोग हैं-रविवार की मंतिमी सहित दो और सप्ताह के शेष दिनों में एक-एक, जिससे रंगशाला का निर्माण एक सकल व्यावसायिक परियोजना (बिजनेस प्रोजेक्शन) बन सके । इसमें यह भावना निहित है कि लेखक को उचित 'रायस्टी', प्रत्येक कलाकार एवं शिल्पी को जीवन-निर्वाहयोग्य वेतन, किन्तु उपस्थापक तथा निर्देशक को वेतन न देकर विशेष मानदेय (स्पेशल आनरेरियम) दिया जायगा ।

मनोरंजन कर से मुक्ति रंगमंच के विकास में अन्तिम परिसीमा-मनोरंजन कर, जो हिन्दी क्षेत्रों में (मध्य प्रदेश और उत्तर प्रदेश को छोड़ कर) आज भी लागू है । मराठी और गुजराती का केन्द्र बम्बई मनोरंजन कर से मुक्त है । एक ओर यह सामाजिक की जेब पर छाया मारता है, तो दूसरी ओर उपस्थापक की बाय पर प्रहार करता है । अतः ऐसी स्थिति में मंडली या संस्था की आर्थिक स्थिति और प्रयोग के स्तर पर भी प्रतिकूल प्रभाव डपटा है । हिन्दी ही नहीं, जिन-जिन राज्यों में यह मनोरंजन कर है, वहाँ सभी जगहों से इसे उठा लेना आवश्यक है ।

है। सरकार को इस दिशा में गम्भीरता से विचार करना चाहिये। मनोरंजन कर के नाम पर राष्ट्रीय एवं समाज-शिक्षा के माध्यम रंगमंच की कार्यवाहियों को कुण्ठित करना अन्ततः राज्य के हित में भी नहीं होगा।

अप्रकाशित नाटकों का प्रकाशन-संरक्षण : कर-मुक्ति के साथ रंगमंच, विशेषकर पारसी-हिन्दी रंगमंच के अधिकांश अप्रकाशित नाटकों को प्रकाशित कर अथवा उनकी 'माइक्रो कापी' तैयार करा कर उनका संरक्षण करना अत्यावश्यक है, जिससे इस विशाल नाट्य-साहित्य को लुप्त होने से बचाया जा सकता है। प्रयास करने पर बम्बई और कलकत्ते में यह नाट्य-भण्डार अभी भी मिल सकता है। सरकार को इस ओर तत्काल ध्यान देना चाहिए।

उपसंहार : संक्षेप में, रंगमंच का अतीत अपनी परिसीमाओं और उपलब्धियों के साथ गौरवपूर्ण रहा है, आज उसकी परिसीमाएँ दूर हो रही हैं और उसकी समस्याओं के समाधान प्रस्तुत हो रहे हैं, किन्तु हमें उनके भविष्य को सम्पूर्ण आस्था और विश्वास के साथ इससे अधिक उज्ज्वल, अधिक गौरवमय बनाना है, जिसके लिए प्रत्येक मण्डली या संस्था के समस्त सदस्यों को साधना और उत्सर्ग करना होगा तथा रंग-देवता के चरणों में अनेक जीवन की, अपनी कला और शिल्प की पुष्पाञ्जलि निरन्तर चढ़ानी होगी। हम पुष्पाञ्जलि में ऐसे पुष्प होने चाहिए, जो इस देश की मिट्टी से उगने हों और जिनका इस देश की हवा और प्रकाश में संचोषण हुआ हो।

संदर्भ

### ७-हिन्दी रंगमंच : समस्याएँ अनुप्रेरणाएँ और भविष्य

१. रघुनाथ ब्रह्मभट्ट, स्मरणमञ्जरी, पृ० ६३।
२. वही, पृ० १५९ तथा २७०-२७१।
३. डॉ० सत्यनंद सिन्हा, हिन्दी रंगमंच : समस्याएँ और सुझाव (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, १ जनवरी १९६१, पृ० २३)।
४. मनमोहन घोष, सं०, दि नाट्यसाहित्य, भाग २, ३३।९१।
५. वही, ३५।६६-७१।
६. वही, भाग १, २७।८२।
७. वही, २७।१००-१०१।
८. नैमिचन्द्र जैन, रंग-दर्शन, दिल्ली, अक्षर प्रकाशन प्रा० लि०, १९६७, पृ० १५९।
९. सत्येन्द्र शर्मा, हिन्दी रंगमंच और श्री सुदर्शन गौड़ (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, १२ जून, १९६० पृ० १३)।
१०. मणिलाल भट्ट, कर-मुक्ति (गुजराती नाट्य, बम्बई, अप्रैल-मई, १९५३, पृ० ३२)।
११. गोविन्दप्रसाद केजरीवाला, हिन्दी रंगमंच की संभावनाएँ (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, २६ नवंबर, १९६१, पृ० २१)।
१२. बच्चन श्रीवास्तव, राजधानी के अंचल में (साप्ताहिक हिन्दुस्तान, नई दिल्ली, १४ जनवरी, १९६२)।
- १३-१४. कार्लोन्पोरेरी क्लेराइटिंग एंड क्ले-प्रोडक्शन, रिपोर्ट आफ सेमिनार, मार्च ३१ अप्रैल २, १९६१, नई दिल्ली-भारतीय नाट्य संघ, पृ० ११८।
१५. दैनिक आज, वाराणसी, १७ अक्टूबर, १९६१।
१६. दैनिक जागरण, कानपुर, १३ अगस्त, १९६२।
१७. नेशनल हेपल्ड, लखनऊ, १९ नवम्बर, १९६१।
१८. नैमिचन्द्र जैन, रंग दर्शन पृ० १५-१६।

१९. वही, पृ० १५७ ।
२०. म० घोष, स०, दि नाट्यशास्त्र, भाग १, २७।७३-७६ ।
२१. वही, २७।६२-६८ ।
२२. वही, २७।७० ।
२३. वही, २७।२-५।
२४. वही, १७।१६-१७ ।
२५. वही, २७।३७ ।
२६. राघेयनाथ कथावाचक, मेरा नाटक-काल, पृ १५७-१५८ ।
२७. वही, पृ० १५८ ।
२८. जान बोर्न, फेस्टिवल्स एण्ड ड्रामाटोसाम (थियेटर एण्ड स्टेज, भाग १, पृ० २९९) ।
२९. १३-१४-वत्, पृ० ११६-११८ ।
३०. प्रो० श्री गो० काशीकर, विदर्भ साहित्य संघाचे घनवटे रंगमंच (मुम्बई, नाट्य मंडलीसर्व विशेषांक, दिसम्बर, १९५८ जनवरी १९५९, पृ० ४४) ।
३१. नवभारत टाइम्स, नई दिल्ली, २२ सितम्बर, १९६१ ।
- ३२-३३. विदर्भ साहित्य संघ, नागपुर के सर चिटणीस (महासचिव) श्री गो० स० देहाकराय से ६ फरवरी, १९७५ को हुई वार्ता के आधार पर ।
३४. सम इंडियन थियेटर्स (नाट्य, नई दिल्ली, थियेटर आन्वितेक्चर मन्डर, बिटर, १९५९-६०, पृ० १००) ।
३५. स्वतन्त्र भारत, लखनऊ, ६ अप्रैल १९६८ ।
३६. म० घोष, स०, दिनाट्यशास्त्र भाग २, कलकत्ता, रा० ए० सो० ब०, ११५०, पृ० ३५।९९ ।
३७. लोकनाथ भट्टाचार्य, दि म्यूजिकल कामेडी (स्पर्श, नई दिल्ली, नवम्बर, १९६२) ।
३८. रणवीरसिंह, भारतीय रंगमंच और सेंसर ('नटरंग', नई दिल्ली, अवतार-दिसम्बर, ६५), पृ० ९७ ।
३९. वही, पृ० ९७-९८ ।
४०. डॉ० मनाक, स्वतन्त्र-यश मे रंगमंच की आहुतियाँ ('नवजीवन', लखनऊ, साप्ताहिक परिशिष्टांक, १४ फरवरी, १९७१), पृष्ठ ३ ।
४१. ३८-वत् पृष्ठ ९९ ।
४२. सी० बी० पुरडम, दि वर्क आफ दि प्रोड्यूसर (थियेटर एण्ड स्टेज, भाग २, लंदन, दि न्यू एरा पब्लिशिंग क० लि०, पृ० ७४१) ।

## परिशिष्ट

१. हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक 'विद्याविलास'
२. कसिपय ऐतिहासिक भित्तिपत्रक (पोस्टर)

## परिशिष्ट-एक

### १. हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक 'विद्याविलाप'

हिन्दी के अनेक नाटकों के उपलब्ध न होने अथवा शोधकों को अनुसंधान में विलम्ब से उपलब्ध होने और उनका भली प्रकार अध्ययन एवं विश्लेषण न हो पाने के कारण नाट्य-वाङ्मय के इतिहास में अनेक भ्रांतियाँ अथवा अपरिवक्व धारणाएँ प्रसार पा चुकी हैं। हिन्दी के प्रथम अभिनीत नाटक के निर्धारण के सम्बन्ध में अनेक मत-मतान्तर हैं। डॉ० दशरथ ओसा राजस्थानी-हिन्दी में लिखित 'गयसुकुमार-रास' को हिन्दी का प्रथम नाटक मानते हैं, जिसका रचना-काल वि० स० १२८९ (१२३२ ई०) (या वि० स० १३०० के सन्निकट ?) है। इस नाटक के प्रारम्भ में 'मंगलाचरण' और अन्त में 'आर्शावचन' है। इस रास का अभिनय किस वर्ष हुआ, इसका कोई स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता है, परन्तु चूँकि ये पामिक रास अभिनय के लिये ही लिखे जाते थे, अतः यह सहज अनुमान्य है कि इसका अभिनय अपने रचनाकाल के वर्षों और उसके अनन्तर भी समय-समय पर किया जाता रहा होगा। डॉ० ओसा का मत है कि राजस्थान में आज भी तालियों के ताल और डोंडियों की परस्पर तालबद्ध चोट के साथ रास-नाटकों का अभिनय किया जाता है।

इसके विपरीत बाबू गुलाबराय तथा उमेशचन्द्र मिश्र ने रीवा-नरेश महाराज विश्वनाथ मिह्र के आनन्द-रघुनन्दन नाटक' (रचनाकाल ईसा की १९वीं शताब्दी का पूर्वार्द्ध तथा उमेशचन्द्र मिश्र के अनुसार १७०० ई०, जो सही प्रतीत नहीं होता) को हिन्दी का प्रथम मौलिक नाटक माना है। बा० वृजरत्नदास जी ने भी भारतेन्दु जी की साक्षी देकर यह कह दिया है कि भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने 'आनन्द-रघुनन्दन नाटक' को प्रथम नाटक माना है, यद्यपि भारतेन्दु जी ने अपने 'नाटक' निबन्ध में ऐसी कोई माग्यता नहीं व्यक्त की है। उन्होंने केवल इतना ही कहा है कि 'देवमाया प्रपञ्च नाटक', 'प्रभावती नाटक' तथा 'आनन्दरघुनन्दन नाटक' 'यद्यपि नाटक-रीति से बने हैं, किन्तु नाटकीय यावत् नियमों का प्रतिपालन इनमें नहीं है और ये छन्द-प्रधान ग्रन्थ हैं।' उन्होंने अपने पिता गिरिधरदास (बा० गोपालचन्द्र) के 'नहुष नाटक' को 'विशुद्ध नाटक रीति से पात्र-प्रवेशादि नियम-रक्षण द्वारा भाषा (हिन्दी) का प्रथम नाटक' माना है। इसका रचना-काल १८५७ ई० है। उपर्युक्त दोनों नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन करने से यह बिदिता होता है कि दोनों नाटकों में पात्र-प्रवेशादि नियमों का पालन किया गया है, और रग-संकेत भी हैं दोनों में नाटकीय और प्रस्तावना है। 'आनन्दरघुनन्दन' में सस्कृत-नियम के अनुसार अंक के माध्य विष्कम्भक का प्रयोग है और एक ही अंक में 'सर्वे निष्क्रान्ताः' कह कर कई-कई दृश्यों की सूचना भी है, यद्यपि नहुष में अंक के साथ कोई दृश्य वा गमक नहीं है। 'आनन्दरघुनन्दन नाटक' में पात्रानुसार भाषा का प्रयोग भी किया गया है, परन्तु इन दोनों नाटकों के अभिनीत होने का कोई उल्लेख नहीं प्राप्त होता।

उमेशचन्द्र मिश्र ने मैदव आगुहसुन 'अमानत' की 'द्वारसभा' (रचनाकाल १८५३ ई०, जो वस्तुतः १८५२ ई० में लिखा गया था और उसी वर्ष प्रकाशित भी हो गया था) को 'सर्वप्रथम रंगमंचीय नाटक' बताया है। यह वस्तुतः नाटक न होकर एक समीक्षक या मीति-नाट्य है, जिसका अभिनय सन् १८५७ में हुआ था।

इसी प्रसंग में डॉ० शारदा देवी विद्यालंकार की एक खोज का उल्लेख श्रीकृष्णदास ने करते हुए कहा कि

‘श्रीकृष्णचरित्रोपाख्यान’ नामक नाटक का अभिनय बाठमाडु में, इन्द्र-यात्रा के अवसर पर, भाटगाँव नेपाल के नेवारियों द्वारा १ सितम्बर, १८३५ ई० को किया गया था। यह नाटक १ सितम्बर से १७ सितम्बर, १८३५ के बीच आठ रातों तक खेला गया। मंगलाचरण और स्तुतिर्घा संस्कृत में, बीच-बीच में खाने वाले पक्ष मैथिली-मिश्रित अवधी और ब्रजभाषा में है। गद्य-सबादों की भाषा सही बोली है और कुछ नेवारी और पहाड़ी भाषा के शब्द भी उसमें हैं। नाटककार का नाम अज्ञान है। यह नाटक अंको के बजाय ९ सर्गों में है।<sup>१</sup>

नेपाल में मैथिली नाटकों की एक प्राचीन और समृद्ध परम्परा रही है, जो चौदहवीं शताब्दी में ‘वर्ण रत्नाकर’ के रचयिता ज्योतिरीश्वर कविशेपरारचार्य, कृत मैथिली प्रहसन धूर्तसमागम’ (१३२४ ई० के लगभग) से प्रारम्भ होती है। ज्योतिरीश्वर को महाराज हरसिंह द्वारा ‘अविनय भारत’ कह कर उनकी प्रशंसा की गई है। ‘धूर्त समागम’ के सबाद संस्कृत और प्राकृत और गीत मैथिली में हैं जो रागबद्ध हैं। यह नाटक महाराज हरसिंह जिन्हें ‘नरसिंह’ भी कर गया है, के समय में लिखा गया था। ‘श्रीकृष्णचरित्रोपाख्यान’ इस नाट्य-परंपरा का एक विकसित रूप है, जिसके सबाद संस्कृत में न होकर खड़ी बोली में हैं। नेपाल में नाटक अभिनय की भी दीर्घ परंपरा रही है, अतः डॉ० शारदा देवी विद्यालंकार की खोज का महत्व केवल इती वान में है कि ‘श्रीकृष्णचरित्रोपाख्यान’ एक ऐसा अभिनीत नाटक है, जिसके सबाद ‘आनंदरघुनंदन नाटक’ की भांति ब्रजभाषा गद्य में नहीं, खड़ी बोली गद्य में हैं। इसके विपरीत तेरहवीं शताब्दी के ‘गयसुकुमार रास’ की भाषा अपभ्रंस मिश्रित राजस्थानी है और उसके पद्य-प्रधान होने के कारण गद्य-सबाद तत्त्व का अभाव है। दूसरे यह प्रायः नृत्य-गान-प्रधान है।

कुछ विद्वानों ने मैथिली का सर्वप्रथम नाटक ‘विद्या-विलाप’ को माना है, जो भाटगाँव (भक्तपत्तन नगरी) के शासक महाराज विश्वमल्ल के शासनकाल में सन् १५३३ ई० या इसके आस-पास लिखा और उनकी सभा में खेला गया था।<sup>२</sup> इसमें बेंगला प्रभावित हिन्दी (ब्रज, मैथिली और खड़ी बोली) में गद्य-सबाद हैं। इस नाटक के सबाद-तत्त्व में और कल्पित होते हुए भी कथावस्तु में नाटकीयता है। इस दृष्टि से यह मैथिली का ही नहीं, हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक माना जा सकता है। कहते हैं कि ‘विद्याविलाप’ नाटक की एक खंडित हस्त-लिखित प्रति मिल चुकी है।

भारतेन्दु जी ने शीतलाप्रसाद त्रिपाठी-कृत ‘जानकी मंगल’ नाटक को हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक माना है।<sup>३</sup> यह चीन युद्ध ११ स० १९२५ तदनुसार ३ अप्रैल, १८६८ ई० को खेला गया था। इस भारित का कारण सम्भवतः यह है कि उनके समय तक मैथिली नाटकों का अनुसंधान एवं अध्ययन नहीं हुआ था।

हिन्दी का बादि नाटक हमारे मत के अनुसार भाटगाँव में लिखित एवं अभिनीत नाटक ‘विद्याविलाप’ ही है। यद्यपि इसके लगभग तीन सौ वर्ष पूर्व अपभ्रंस और राजस्थानी के जैन रास नाटकों की परम्परा उपलब्ध होती है, तथापि इस सम्बन्ध में अभी तक हुआ अध्ययन इतना पर्याप्त नहीं है कि उन्हें हिन्दी के आदिकाल के नाटक मान कर उनके प्रभाव की स्वीकार किया जा सके। इसके विपरीत मैथिली के ‘विद्याविलाप’ से प्रारम्भ कर लगभग साढ़े तीन-चार सौ वर्ष के बीच एक दीर्घ नाट्य-परंपरा प्राप्त होती है, जिसका क्रमिक इतिहास डॉ० ए० सी० बागची और डॉ० जयकांत मिश्र के प्रयासों से अब उपलब्ध है। इस दिशा में डॉ० बागची की पुस्तक ‘नेपाल भाषा नाटक’ और डॉ० जयकांत की पुस्तक ‘ए हिस्ट्री ऑफ मैथिली लिटरेचर’ से अच्छा प्रकाश पड़ता है। मैथिली नाटकों की कुछ पैतृलिपियाँ भी उपलब्ध हुई हैं और उनमें से कुछ नाटक डॉ० मिश्र के संपादन में अखिल भारतीय मैथिली साहित्य समिति, प्रयाग से प्रकाशित भी हुए हैं। डॉ० बागची ने भी कुछ मैथिल नाटकों को सम्पादित कर प्रकाशित किया है।

नेपाल में हिन्दी की मैथिली बोली में जिन कीर्तनिया नाटकों का विकास हुआ, वे मुख्यतः दो प्रकार के



थे, एक तो वे थे, जिनके संवाद और पद्य-भाग अधिकांशतः संस्कृत तथा प्राकृत में लिखे जाते थे और जिनकी रचना-पद्धति पर सङ्घटित शैली का प्रभाव रहता था। पद्य-भागों के गायन के लिए उनके अनुवाद या भाव मैथिली गीतों में रखे जाते थे। विद्यापति के 'गोरस-विजय नाटक' और 'मनिमंजरी नाटक', रामदास झा का 'आनन्दविजय नाटक', गोविन्द का 'नलचरित' उमापति का 'पारिजात हरण' आदि नाटक इसी कोटि के थे।

दूसरे प्रकार के कीर्तनिया नाटकों में मैथिली का ही सर्वत्र प्रयोग किया जाता था। इनमें रागबद्ध गीत मैथिली में हुआ करते थे और संवाद भी मैथिली पद्य या पद्य-तन्त्र संस्कृत गद्य में हुआ करते थे। इनमें रग-सङ्केत प्रायः संस्कृत में होते थे। इस प्रकार के नाटकों में प्रमुख हैं—'विद्याविलाप' (१५३३ ई०), लाल कवि और काह्ना रामदास के 'गोरी स्वयंवर' नाटक, नन्दोपति का 'श्रीकृष्णकेलिमाला' सिबदा के 'पारिजात-हरण' और 'गोरीपरिणय' आदि। इसे मैथिल नाटकों का द्वितीय चरण माना जा सकता है।

मैथिल नाटकों की एक सीमरी छाला आसाम के अकिया नाटकों के रूप में मिलती है। इस छाला के प्रथम नाटककार शंकरदेव थे, जिन्होंने 'कालिय-दमन', 'राम-विजय' अथवा 'सीता-स्वयंवर', 'कुसुमगो-हरण', 'पत्नी-प्रसाद', 'केलिकोपाल' और 'पारिजात हरण' नाटक लिखे हैं। ये नाटक प्रकाशित भी हो चुके हैं। इनकी भाषा बंगला प्रभावित मैथिली है। संवाद प्रायः मैथिली गद्य में हैं और गीत भी मैथिली में हैं।

मैथिल नाटकों का प्रारम्भ यद्यपि विद्यापति से माना जाता है, परन्तु हिन्दी के नाटकों का प्रारम्भ हमने सोलहवीं शताब्दी के 'विद्याविलाप' से माना है, जिसमें संस्कृत-शैली के प्रभाव को श्याम कर मैथिली का प्रयोग केवल गीतों के लिए न होकर पद्य-संवाद के लिए भी हुआ है। वही-कही मैथिली गद्य में भी संवाद हैं। 'विद्याविलाप' की कथा और कवि-कृत 'चौर पंचादिका' की लोकप्रिय कथा पर आधारित है, जिसने उत्तर भारत की प्रायः अधिकांश भाषाओं के नाटकों में स्थान प्राप्त कर लिया है। भैरवचन्द्र हालदार-कृत बंगला का 'विद्यामुन्दर' याज्ञा नाटक (१८२३ ई०) और भारतेन्दु का 'विद्यामुन्दर' (हिन्दी, १८६० ई०), दोनों इसी 'विद्याविलाप' की कथा को लेकर लिखे गये हैं। उक्त नाटक के अलावा मैथिली में जो अन्य नाटक लिखे गये, वे राम, कृष्ण और सिब अथवा उनके पारिवारिकों के चरित्रों को लेकर ही मुख्य रूप से लिखे गये हैं। नेपाल में मैथिली नाटकों के द्वितीय चरण से प्रारम्भ होने वाली यह दीर्घ नाट्य-परंपरा बीसवीं सदी के प्रारम्भिक कुछ दशकों तक चलती रही है, यद्यपि अब इस प्रकार के कीर्तनिया नाटकों का लेखन अवश्य हो चुका है।

वस्तुतः, नेता और रस की दृष्टि से इन मैथिली नाटकों का तात्त्विक विवेचन करने पर निम्नांकित तथ्य सामने आते हैं:-

१—संस्कृत और/या प्राकृत के संवादों के क्रमशः लुप्त हो जाने के बाद भी भरत द्वारा स्थापित नाट्य-नियमों का पालन होता रहा। प्रारम्भ में गणेश, गौरीगङ्ग और शक्ति<sup>१</sup> अथवा कुछ नाटकों में केवल शंकर की स्तुति करने के बाद<sup>२</sup> नृनवार ना प्रवेश होता है। नृनवार या तो आभयदाता (राजा) और देश का वर्णन करने के बाद<sup>३</sup> अथवा सोढे ही नदी के साथ अभिनय के लिये नाटक की प्रस्तावना करता और उसके लेखक की वर्णा करता है। इसके बाद मूल नाटक प्रारम्भ हो जाता है। अन्त में भरत-वाक्य भी होता है।<sup>४</sup>

२—प्रत्येक नाटक एक या अधिक अंकों में विभाजित होता है। अंकों का यह विभाजन कथा-वस्तु के प्रायः एक दिन में अभिनीत हो सकने योग्य अंश के आधार पर किया जाता था। एक नाटक का अभिनय कई दिनों में पूरा हुआ करता था।<sup>५</sup> अभिनय प्रायः दिन में ही हुआ करता था। सम्भवतः इसी से अंक के प्रारम्भ में 'अय प्रथम दिवसे', 'अय द्वितीय दिवसे' आदि और अंक के समाप्त होने 'इति प्रथमोऽङ्कः' या 'इति द्वितीयोऽङ्कः' लिखा रहता है। नाटक प्रायः एक अंक (लाल कवि-कृत 'गोरी-स्वयंवर' और विष्णुमिह मल्ल-कृत 'उपाहरण अथवा कृष्णचरित'), दो अंक (ज्योतिरीश्वर-कृत 'धूर्तसमायम') चार अंक (वसन्ति झा-कृत 'गीता-दिगम्बर')

१६५५ ई० रामदास झा-कृत 'आनन्द विजय नाटिका नदीपति-कृत 'कृष्णकेलिमाला' आदि), पाँच अंक (हर्षनाय झा-कृत 'उपाहरण') ■ अंक (रमापति उपाध्याय-कृत 'स्निग्धो परिणय' अथवा 'स्निग्धो स्वयंवर') तथा सात अंक (महारत्न भूपतीन्द्रमल्ल-कृत-'विद्याविलास', काशीनाथ-कृत-'विद्याविलास', और गोकुलानन्द-कृत 'मानचरित्') के मिलते हैं। भाटगाँव के शासक भूपतीन्द्रमल्ल के शासन-काल में सन् १७०२ ई० में 'महाराष्ट्र' नामक नाटक की रचना हुई, जिसमें २३ अंक हैं।<sup>१</sup> नाटकों में गर्भों की या दृश्यों का विधान नहीं है।

३-नाटक में सूत्रधार, नटी, विदूषक, नारद, घटक या घटकराज का उपयोग मिलता है। नारद का देव-पात्र के रूप में उपयोग कीर्तनिया नाटकों की विशेषता है, जो कथामय की जोड़ने और विकसित करने का काम करता है। सम्भवतः इसकी आवश्यकता इसलिए भी पड़ती है कि शिव, कृष्ण आदि के पौराणिक आभ्यासों में नारद एक अनिवार्य अंग के रूप में जुड़े हुए हैं और इस प्रकार इन आभ्यासों से सम्बन्धित नाटकों में नारद का स्थान पाना स्वाभाविक है। अधिकांश कीर्तनिया नाटकों के नायक कृष्ण और शिव जैसे देव-पात्र हैं। कुछ में कृष्ण के वरग अनिरुद्ध और प्रद्युम्न नायकत्व ग्रहण करते हैं। तदनुरूप राधा, स्निग्धो, सत्यभामा, उषा, गौरी आदि नायिका के रूप में अवतरित हुई हैं। इसका कारण सम्भवतः यह है कि वे कीर्तनकारों के इष्ट रहे हैं और हर कीर्तनकार ने अपने-अपने इष्टों की लेकर ही नाटक लिखे, जिसके कारण वस्तु की पुनरावृत्ति बार-बार देखने में आती है।

'विद्याविलास' नाटक ही इस काल का एकमात्र स्वच्छशतावर्षी नाटक है, जिसका नायक राजकुमार सुन्दर तथा नायिका राजकुमारी विद्या हैं। इसमें किसी देव-पात्र या नारद का प्रयोग नहीं हुआ है।

४-संवाद प्रायः दोहा, श्लोक और रागबद्ध गीतों में हैं। गीतों में प्रायः असावरी, भैरवी, घनाधी (घनछी), माल कोशिक, तोड़ी, बसन, कल्याण, सारंग, (शालवी), कानल, बिभास, ललित देव (देशास), आदि जैसे प्रसिद्ध रागों का समावेश है तथा लोक-धुनों को भी अपनाया गया है।

गद्य में भी संवाद हैं, किन्तु प्रायः गद्य का अंश बहुत छोटा रहता है और कहीं-कहीं तो संस्कृत में भी संवाद दिये गये हैं।<sup>२</sup>

रागबद्ध गीतों को नाट्य मञ्चली (जिसे 'जमाती' कहते थे) के कलाकार विधिवत् गाते और उनका भाषा-भिनय भी करते थे। नाटक में कुछ रागबद्ध पद्यांश होते थे, जिन्हें सूत्रधार द्वारा गाया जाता था और इनके बीच में आने वाले संवादों को अभिनेता या तो बोल देते थे अथवा उन संवादों की भावना के अनुसार नाट्य करते थे। मेरे इस मत की पुष्टि लाल कवि-कृत 'गौरी-स्वयंवर' नाटक के उस रागबद्ध गीत से होती है, जिसमें नारद का हिमालय के पास जाना तथा गौरी से विवाह के लिये शरकर का प्रस्ताव लेकर आने की बात कहना, हिमालय का सुनकर प्रसन्न होना और गौरी-शरकर के विवाह का सकल्य लेकर मैना के पास दौड़ कर जाना एक ही गीत में वर्णित है, जिसे सम्भवतः सूत्रधार द्वारा असावरी राग में गाया जाता है।<sup>३</sup> विष्णुदास भावे (उत्तरीसवी शताब्दी) के मराठी नाटकों में भी संवाद और अभिनय की इसी मिलती-जुलती पद्धति का प्रयोग होता था।

कीर्तनिया नाटकों की एक विशेषता है-'प्रवेश गीत' द्वारा नाटक के पात्रों का परिचय देना। पात्र-परिचय की इस पद्धति का प्रयोग नदीपति के 'श्रीकृष्ण केलिमाला' नाटक से होता है, जो १६वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में हुआ है। इसी से नादीनाथ के अन्तर प्रवेश गीत का समावेश सभी नाटकों में होने लगा था।<sup>४</sup>

५-नाटकों में प्रायः शृंगार, वीर, हास्य, करुण आदि रसों का ही मुख्य रूप से आश्रय लिया गया है। सोलहवीं शताब्दी में एक बोर जहाँ नेपाल में मैथिली नाटकों का विकास हो रहा था, वहीं दूसरी ओर अजप्रवेश में भी वज्रभाषा के रास-नाटकों का सृजन प्रारम्भ हो चुका था। डॉ० दशरथ ओझा ने रास-नाटकों की तीन धाराओं-(१) लकुट रास, लाल-रास के विकसित रूप शृंगार प्रधान जन-नाटकों के रूप में प्रवर्तित रासधारा

धारा, (२) जैन-धर्म के सिद्धान्तों के प्रचारार्थ 'शयमुकुमार', नेमिरास जैसे शान्तराम-प्रधान धार्मिक रासों की धारा तथा (३) 'रासो' के रूप में राजचरित् को लेकर रचित बीररस-प्रधान नाटकों की धारा<sup>११</sup> का उल्लेख कर एक चौथी धारा ब्रजभाषा की कृष्णरास-धारा का विस्तृत वर्णन कर उसका प्रादुर्भाव 'ध्रीमद्भागवत' से होना बताया है, यद्यपि उसका नियमित प्रारम्भ उन्हीने नन्ददास के प्रारम्भिक रामलीला नाटकों से माना है ।

यदि हम मोह का परित्याग कर दिया जाय कि हिन्दी नाटकों का जन्म मुद्गर अनीत में होने की बात सिद्ध करनी है, तो हम देखेंगे कि लकृट रास, ताल रास आदि मुख्य रूप से नृत्य-मीन-प्रधान लोक-नाट्य माने जायें, जैसा कि स्वयं डॉ० श्रोता ने स्वीकार भी किया है ।<sup>१२</sup> सोलहवीं शताब्दी में ब्रजमंडल में जिस रासलीला नाटक का अन्वुदय हुआ, उसमें मंडल राम या मंडलाकार नृत्य के साथ तालियों और झंडियों का भी, पान देने के लिये, उपयोग किया गया था । इस रासलीला में लोक-नृत्य के साथ शास्त्रीय नृत्य-पद्धति को भी अपनाया गया था । राजस्थान के मंदिरों में ब्रजमंडल के राम के प्रचार-प्रसार होने के उपरान्त उसने कुमावती के योग से उन्नीसवीं शताब्दी में लोकजीवन में भी प्रवेश पाया । उगारियावास के विशालाल, ईमरराम (ईंदरराम) आदि कुमावत अर्द्ध सगीत एव लीलाकार थे, अतः उन्होंने ब्रज के शास्त्रीय नृत्य-संगीत की परंपरा को दूर तक अक्षुण्ण बनाये रखा ।<sup>१३</sup> इसी बीच राजस्थान में रामलीलाओं का प्रभाव बढ़ा और इन रासधारियों ने कृष्णोत्तर चरित्, विशेषकर रामचरित् को अपनाया और उसे वे कृष्णाल के रूप में प्रस्तुत करने लगे । क्रमशः 'रामचारी' किमी व्यक्ति या मंडली का वाचक न रहकर राजस्थान की विविध लोकनाट्य शैली के अर्थ में रुढ़ हो गया । इसका विकास वहाँ की जलवायु, संस्कृति एवं लोक-प्रतिभा के अनुरूप हुआ, जिसमें न तो शास्त्रीय नृत्य के दर्शन होते हैं और न उसमें शास्त्रीय राग-रागिनियों का ही उपयोग होता है । रासचारी के वास्तविक रूप एवं कथ्य में भारी परिवर्तन हुआ है । एक और इसमें लोक-संगीत एवं लोकनृत्य का प्रचलन बढ़ा है, तो दूसरी ओर उसके कथ्य के अन्तर्गत कृष्णलीला के अतिरिक्त राम, हरिश्चन्द्र तथा नागजी-नागवंती की कथाएँ भी सम्मिलित कर ली गई हैं ।<sup>१४</sup>

इसी प्रकार दूसरी धारा के 'शयमुकुमार' आदि नाटक जैन धर्म के प्रचार ग्रन्थ हैं, उन्हें नाटक की कोटि में नहीं रखा जा सकता ।

'रासो' का वास्तविक रास-नाटकों से कोई व्यक्ति सम्बन्ध नहीं है । केवल 'रासो' और 'रास' के नाम साम्य के आधार पर उन्हें रास-नाटक नहीं माना जा सकता । 'रासो' का राजस्थानी भाषा में अर्थ है—'रास' या सघर्ष, अतः इस शैली में मुख्य रूप से बीरगाथा-काव्य ही लिखे गये हैं, जिन्हें नाटक नहीं कहा जा सकता ।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि सन् १५३३ में या इसके आस-पास भाटगाँव (भक्तारतन, नेपाल) में अभिनीत 'विद्याविलाप' ही हिन्दी का प्रथम विधिवत् अभिनीत नाटक है ।

#### संदर्भ

१. डॉ० दशरथ जोषा, हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास, दिल्ली, राजनाल एंड सन, तृतीय संस्करण, मई, १९६२, पृष्ठ ८४ ।
२. वही, पृष्ठ ८४ तथा ४५८ ।
३. बा० गुलाबराय, हिन्दी नाट्य-विमर्श, पृष्ठ ७६ ।
४. उपर्युक्त मिश्र, लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक, इलाहाबाद, साहित्य भवन प्रा० लि०, प्र० सं० १९५९, पृष्ठ १२ ।
५. बा० बजरत्नदास, हिन्दी नाट्य-साहित्य, बनारस, हिन्दी साहित्य कुटीर, च० सं०, १९४९, पृष्ठ ६२ ।
६. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, 'नाटक' निबन्ध (भारतेन्दु ग्रंथालय, पहला भाग), पृष्ठ ४७८ ।
७. वही, पृष्ठ ४७८-४७९ ।

८. ४-वत्, पृष्ठ १३ ।

९. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परंपरा, परिशिष्ट ४, प्रयाग, साहित्यकार संसद्, प्र० सं०, १९५६, पृष्ठ ६८६-६८८ ।

१०. ज्योतिरीश्वर मैथिली 'धूर्तसमागम', सष ढॉ० जसवंत मिश्र, अखिल भारतीय मैथिली साहित्य समिति, १९६० ।

११. 'श्रीमत् श्री भक्तपत्तन नगरी सकल गुणजनशोभित, तार महिमा धून—श्री श्री विद्वत्सल नृपती—श्री श्री जय विद्वत्सल देवस्य सभा के महिमा धून—श्री भक्तपत्तन नगरी 'विद्याविलाप' नाटक प्रवर्त हैलो, ता देखि निमित्त आखे जावो ।'

१२. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, 'नाटक' निबन्ध (भारतेन्दु प्रयागजी, पहला भाग), पृ० ४८३ (क) ढॉ० ९० सी० बागची, नेपाल भाषा नाटक, पृ० १७२ तथा (ख) ढॉ० जयकांत मिश्र ए हिस्ट्री ऑफ मैथिली लिटरेचर, भाग १ हलाहवाइ, त्रिभुक्ति पब्लिकेशन्स, १९४९, पृ० २६२ ।

१३. देखें—लाल कवि, गौरी-स्वयंवर (अठारहवीं शती), पृ० ५-६ ।

१४. देखें—काशीनाथ, विद्याविलाप (अठारहवीं शती) (परिशिष्ट २, हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास, ले० डॉ० दशरथ शोभा), पृ० ४४६-७ ।

१५. वही पृ० ४४७-८ ।

१६. (क) १४-वत् पृ० ४५३, तथा

(ख) श्री कृष्णदास, हमारी नाट्य-परंपरा, प्रयाग, साहित्यकार संसद्, प्र० सं०, १९५६, पृ० २५२ ।

१७. १६-(ख)—वत्, पृ० २२६ ।

१८. वही, पृ० २३० ।

१९. 'महादेव—(तत्समावेशादागत्य नारदमाणीतवान्) भवद्विहिमालये वक्तव्य, महा च सुतामप्यप्यति । नारद :-यथा श्रापयति भवान् ।'

—'गौरी-स्वयंवर', लाल कवि, पृ० १४ ।

२०. (असावरीरागेण गीत गावति)

हे माह नारद घटकराज, हेमत सो अछि मिलन-काज ।

गौरि-मुस्ता पदपल्लव आय, बिहल बिह बिबाह उपाय ॥

आगा ठाढ भेल कर ओरि, कहलन्हि मुनि-भागल अछि गौरि ।

तेहि काजे पडेलन्हि मोहि, सेह कहय अयलन्हि हम तोहि' ॥

हेमत से मुनि हरयित भेल, दीरि मेनाइन निकट गेल ।

'करब से जे परम निबाह, गौरी-शंकर होयत बिबाह' ॥

—गौरी-स्वयंवर, लाल कवि, पृ० १४ ।

२१. १६ (ख)—वत् पृ० २४५ तथा २५३ ।

२२. १-वत्, पृ० ८५-८६ ।

२३. वही, पृ० ८५ ।

२४. डॉ० महेन्द्र भानावत, राजस्थान की लीलाएँ, परंपरा और परिच्छेद (मेवाड़ के रासधारी, सं० डॉ० महेन्द्र भानावत, उदयपुर, भारतीय लोककला मंडल, प्र० सं०, जन०, १९७०), पृ० २८ ।

२५. देवीलाल सामर, मेवाड़ के रासधारी : परंपरा और प्रस्तुतीकरण (मेवाड़ के रासधारी, सं० डॉ० महेन्द्र भानावत, उदयपुर, भारतीय लोककला मंडल, प्र० सं० जन० १९७०), पृ० १३ से १९ तक ।

## परिशिष्ट-दो

### २. कतिपय ऐतिहासिक भित्तिपत्रक (पोस्टर)

अपने अध्ययन-भ्रमण के मध्य मुझे ऐतिहासिक महत्त्व के सवा सौ से ऊपर भित्तिपत्रक प्राप्त हुए हैं, जो आधुनिक युग की व्यावसायिक मंडलियों से सम्बन्धित हैं, जिनमें कुमारी जहाँशिरा कज्जन के इंडियन आर्टिस्ट्स एसोसिएशन, साहजहाँ थियेट्रिकल कंपनी, नरसी थियेट्रिकल कंपनी, हिन्दुस्तान थियेटर्स, मिर्बा थियेटर, मूनलाइट थियेटर्स, पैरार थियेटर्स, भारतीय नाट्य निकेतन आदि प्रमुख हैं। इनमें इंडियन आर्टिस्ट्स एसोसिएशन द्वारा अभिनीत 'नल-दमयंती' का भित्तिपत्रक सन् १९३६ या उसके आस-पास का है। भित्तिपत्रकों की महायत्ना से हिन्दी रंगमंच के इतिहास की छुटी हुई कड़ियों को जोड़ने तथा उन्हें परस्पर जोड़ने में बड़ी सहायता मिली है। इनमें से कुछ मंडलियाँ खड़ी बोली के नाटकों के साथ राजस्थानी भाषा के नाटक भी खेलती रही हैं। बबई का मारवाड़ी मित्र मंडल, पैरार थियेटर्स और भारतीय नाट्य निकेतन तो विशुद्ध राजस्थानी नाटकों का ही अभिनय करते थे। कलकत्ते का मूनलाइट थियेटर्स सप्ताह में दो दिन नियमित रूप से राजस्थानी नाटक-मंचन करता रहा है और सप्ताह के दोप दिनों में (सोमवार को छोड़कर) खड़ी बोली के नाटक खेले जाते थे।

इन भित्तिपत्रकों से प्रयोक्ता मंडली, नाटक नाटककार, निर्देशक, कलाकारों आदि के नाम के अतिरिक्त प्रयुक्त रंगालय खेल के नाम, दिनांक, समय आदि का तो पता चल जाता है, किन्तु इसमें ये किसी से भी प्रयोग का वर्ण नहीं दिया हुआ है, अतः ये नाटक किस वर्ण खेले गये, इसके निर्धारण में बड़ी कठिनाई का सामना करना पड़ता है। भारतीय नाट्य निकेतन का भित्तिपत्रक इस नियम का अपवाद है, जिसमें प्रयोग का वर्ण भी दिया हुआ है। इसके अनुसार 'म्हारी काँकड़-म्हारी संधो' १ मार्च, १९३९ को खेला गया था। खेलक ने इस संदर्भ में मूनलाइट थियेटर्स के तत्कालीन निर्देशक प्रेमचकर 'नरसी' से दिसम्बर, १९६५ में लगभग तीन सप्ताह तक निरंतर कई बार मेट-वार्तापत्रों की और अनेक महत्त्वपूर्ण तथ्य एवं सूचनाएँ संकलित की, जिनके आधार पर आधुनिक युग में हिन्दी के व्यावसायिक रंगमंच का विस्तृत विवरण पंचम अध्याय में प्रस्तुत किया गया है।

इन भित्तिपत्रकों में से कुछ के चित्र आगे दिये जा रहे हैं। ये सभी श्री प्रेमचकर 'नरसी' के सौजन्य से खेलक को प्राप्त हुए थे।

## सहायक ग्रन्थ-सूची

## हिन्दी

१. (मृ शी) अनवरत हुसेन 'आरजू', सती सारथ या मातृभक्ति, बनारस, उपन्यास बहार आफिस, १९२-१
- २ उदयशकर भट्ट, विक्रमादित्य, लाहौर, हिन्दी भवन, १९२९ ।
३. " सगर विजय, नई दिल्ली, श्रीमजीवी प्रकाशन, १९३२ ।
४. " दाहर अथवा सिन्धु-पतन, लाहौर, मोतीलाल बनारसीदास, १९३३ ।
५. " बिद्रोहिणी अम्बा, " " १९३५ ।
६. समेशचन्द्र मिश्र, सहस्रीनारायण मिश्र के नाटक, इलाहाबाद, साहित्य भवन प्रा० लि०, प्र० सं०, १९५९ ।
७. कार्ल्स सकूलर न० ४, आगरा, उत्तर प्रदेशीय जननाट्य सघ, १९५८ ।
८. काशीनाथ त्रिबेदी, अनुवादक, आत्मकथा (मूल लेखक मोहनदास कर्मचन्द गाँधी), अहमदाबाद, नानजीवन प्रकाशन मन्दिर, १९५७ ।
९. काशीनाथ, विद्याविलास (अठारहवीं शताब्दी) ।
१०. किशनचन्द्र 'जेवा', गरीब हिन्दुरत्न, लाहौर, संतोषसह एण्ड सन्स, १९२२ ।
११. कुँवर कल्याणलाल, बबी, लखनऊ, राष्ट्रीय नाट्य परिषद्, १९६० ।
१२. कुँवर चन्द्रप्रकाश सिंह, हिन्दी-नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमासा, प्रथम खण्ड, दिल्ली, भारतीय ग्रन्थ भण्डार, १९६४ ।
१३. कौशल्या अक्ष, सक, नाटककार अक्ष, इलाहाबाद, नीलाम प्रकाशन, प्र० सं०, १९५४ ।
१४. कृष्णाचार्य, हिन्दी नाट्य-साहित्य, १८६३-१९६५, कलकत्ता, अवामिका, १९६६ ।
१५. (राजा) जङ्गबहादुर मल्ल, महाराज, १८८५ ।
१६. (डॉ०) गोपीनाथ निबारी, भारतेन्दुनालीन नाटक-साहित्य, इलाहाबाद, हिन्दी भवन, १९५९ ।
१७. गयाप्रसाद (जी० पी०) श्रीवास्तव, उलट-फेर, कलकत्ता, हिन्दी पुस्तक एजेंसी, द्वितीय संस्करण, १९२६ ।
१८. " " लालमुसक्कड़ इलाहाबाद, चन्द्रलोक, १९३९ ।
१९. गुलाबराय, हिन्दी नाट्य-विमर्श, लाहौर, मेहरचन्द लक्ष्मणदास, १९४० ।
२०. (सेठ) गोविन्ददास, हर्ष, जबलपुर, महाकीर्ति साहित्य मंदिर, १९३५ ।
२१. " प्रकाश, " " १९३५ ।
२२. " कर्तव्य पूर्वाह्न " " दूसरा संस्करण, १९३५ ।
२३. " कर्तव्य उत्तरार्द्ध " " " "
२४. " विकास, प्रयाग, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, ढाकाग्रन्थ १८८६ ।
२५. " नाट्यकला-सीमासा, भोपाल, मध्य प्रदेश शासन साहित्य परिषद्, १९६१ ।
२६. गोविन्दवल्लभ पन्त, कजूस की खोपड़ी, बनारस, उपन्यास बहार आफिस, १९२३ ।

# ON THE STAGE OF THE ELPHINSTONE PICTURE PALACE

Indian Artists Association's Productions:  
The Star of Excellence

**MISS JAHANARA KAJJAN**

(Queen of Screen and Stage)

Come and See

WRITTEN BY: DR. ZIA NIZAMI

Miss JAHANARA KAJJAN in role of DAMYANTI

Master FIDA HUSAIN of H.M.V.'S FAME in role of NAL

Under the able direction of Mr. SORABJI KEREWALA (in Stage and Screen Star)

GORGEOUS DANCE

ENCHANTING MUSIC

BEAUTIFUL SETTING

SENSELESS—

Runs of 10 Shows—First Day Rs. 1/-, Second Day Rs. 1/-, Third Day Rs. 1/-, Fourth Day Rs. 1/-  
Special Rates For Ladies: Ladies Rs. 2/- & Rs. 1/-



एलफिन्स्टोन पिक्चर पैलेस  
दिल्ली इतिहासिक चरित्रिक दृश्य  
॥ नल दमयन्ती ॥

प्रधानकारा निम्न दृश्य  
मास्टर बिना दृश्य  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०  
जै कि बाराही बिरासा को बरष बरष १००० ०

الفلسن پکچر پيليس  
لونا پيليس  
دلي اسٹيٹ آرٹس  
نل دمايانتی

نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی  
نالی دمايانتی

इंडियन थिएटर एंजोसिएशन, कलकत्ता द्वारा १९३६ ई० में  
एलफिन्स्टोन पिक्चर पैलेस, पटना में प्रस्तुत डॉ० जिया निजामी-कृत  
'नल दमयन्ती' का निर्माण-चक्र (आकार ११×१० इंच)  
(प्रमोशनर 'नरसी' के मोहन से)

हमारी के पहले हमें भी कम्पनी गाना हो ज्ञायता:

श्री साहजहाँ सिनेटिकल कं०

नया मोटर !

नया मोटर !

नया मोटर !

इस मोटर में १००० से अधिक  
होता है १००० से अधिक

इस मोटर में १००० से अधिक  
होता है १००० से अधिक

इस मोटर में १००० से अधिक  
होता है १००० से अधिक

ज्ञान  
विज्ञान

# अमर बलिदान

मोटर  
विज्ञान  
कला

यह मोटर है जो हमारे भी १००० से अधिक हो पाए है



मोटर विज्ञान १००० से अधिक  
होता है १००० से अधिक

मोटर विज्ञान १००० से अधिक  
होता है १००० से अधिक



मोटर विज्ञान १००० से अधिक  
होता है १००० से अधिक

मान गैर

साजा सिनेटर

कानपुर

विज्ञान १००० से अधिक (I), (II), (III), (IV), (V) उद्योग १०००

मोटर विज्ञान १००० से अधिक (I), (II), (III), (IV), (V) उद्योग १०००

श्री साहजहाँ सिनेटिकल कं०, कलकत्ता द्वारा साजा सिनेटर,  
कानपुर में प्रस्तुत 'अमर बलिदान' का  
मिति-पत्रक (आकार ९ x १० इंच)  
(देखें पृ० ४००)  
मशकुर 'बरसो' के सौजन्य से)





भारतवर्ष में विल्यात-मध्य साज-सज्जा से सुसज्जित हिन्दी रंगमंच

प्रधानी की क उपलब्ध में  
एक सप्ताह के रूप

मूलाइट

प्रमुख कारणा है  
विश्व की सभी भाषा



दोला मरवण

मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध

एक ही समय में दो भागों में प्रदर्शित  
होने के कारण यह एक ही समय में  
दो भागों में प्रदर्शित होने के कारण  
यह एक ही समय में दो भागों में प्रदर्शित  
होने के कारण यह एक ही समय में दो भागों में प्रदर्शित



दोला मरवण

मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध

एक ही समय में दो भागों में प्रदर्शित  
होने के कारण यह एक ही समय में दो भागों में प्रदर्शित  
होने के कारण यह एक ही समय में दो भागों में प्रदर्शित  
होने के कारण यह एक ही समय में दो भागों में प्रदर्शित



यह शृंगार, हास्य विराम सिद्ध मृदुल मंगलवार का सिद्ध उपलब्ध है।  
समय एवं चरित्र के ध्यानपूर्वक विचार देकर पं. इन्द्र की मंगल मंगलिका द्वारा निर्मित

निर्माता  
श्री  
आ—

दोला मरवण

म  
म  
म



मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध



मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध



मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध



दिल भी तेरा हम भी तेरे

मूलाइट



मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध



मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध



मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध

मृदुल मंगलवार का  
सिद्ध उपलब्ध

भारत-विश्वीय हिन्दी रंगमंच मूलाइट विद्येटर द्वारा मरवण पं. इन्द्र-कृत  
'दोला-मरवण' (राजस्थानी) तथा विनोद शर्मा-कृत 'दिल भी तेरा हम भी तेरे'  
(सडो मोनी) का भित्ति-चित्रक (आकार १५×२० इंच)  
(५०४११)

अभिनेता !      अति कला

स्वर्णि 'काव्यविद्या' की अमर निधानी  
विश्व प्रेम विद्या के गौरवपूर्ण ग्रन्थ

पहली मुद्रणी राम  
दृश्यनिर्वाह को २० मिनट  
समय ५ मिनट ५३ सेकंड

शकुन्तला

मृ-न-ला-इ-ट

अल गिफ्त मे मुक्त होना

अभिनेता !      अति कला

स्वर्णि 'काव्यविद्या' की अमर निधानी  
विश्व प्रेम विद्या के गौरवपूर्ण ग्रन्थ

पहली मुद्रणी राम  
दृश्यनिर्वाह को २० मिनट  
समय ५ मिनट ५३ सेकंड

शकुन्तला

मृ-न-ला-इ-ट

अल गिफ्त मे मुक्त होना

मूनलाइट वियेटर्स, कलकत्ता द्वारा अभिनीत  
'शकुन्तला' का भित्तिपत्रक (आकार ११×१८ इंच  
(पृ० ४१०)

(प्रियमर्कर 'नरसी' के सौजन्य से)

आज का दिन - मङ्गलवार २२ अप्रैल १९५७ ई. १५ चैत्र १९५७  
**मून लाइट**  
 १९५७ ई. १५ चैत्र १९५७







श्री विभोय या विभि



श्री विभोय या विभि



श्री विभोय या विभि

## घूँघट में चाँद



श्री विभोय या विभि



श्री विभोय या विभि

## लुगायाँ को राज



श्री विभोय या विभि



श्री विभोय या विभि



श्री विभोय या विभि



श्री विभोय या विभि

कलकत्ते के देशविख्यात हिन्दी रसमय मूनलाइट  
 थियेटर्स द्वारा प्रस्तुत 'घूँघट में चाँद' तथा  
 'लुगायाँ को राज' (राजस्थानी) का भित्ति-  
 पत्रक (आकार ११ X १८ इंच) (₹० ४१०)

(प्रमोशनर 'नरेश' व सौजन्य से)



२७. गोविन्दवल्लभ पन्त वरमाला, लखनऊ, गंगा ग्रन्थामार, आठवीं संस्करण, १९५४ ।
२८. " राजमुकुट लखनऊ, गंगा पुस्तकमाला, उन्नीसवीं संस्करण, १९५४ ।
२९. " खंभूर की बेटी, गंगा पुस्तकमाला, १९३७ ।
३०. चन्द्रगुप्त बिद्यालंकार, असोक, दिल्ली, राजपाल एण्ड सन्स, १९६२ ।
३१. " रेवा " दूसरा संस्करण, १९५७ ।
३२. (डॉ०) चन्द्रलाल कुबे, हिन्दी रगमच का इतिहास, मधुरा, जवाहर पुस्तकालय, १९७४ ।
३३. जगदीशचन्द्र माधुर, कोणाकें, इलाहाबाद, भारती भण्डार, सं० १००८ वि० ।
३४. " ' शारदीया, नई दिल्ली, सस्ता साहित्य मण्डल, १९५९ ।
३५. जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी, मधुर मिलन, कलकत्ता, हिन्दी पुस्तक भवन, १९२३ ।
३६. " तुलसीदास, लखनऊ, गंगा ग्रन्थामार, १९३४ ।
३७. जगन्नाथ प्रसाद 'मिलिन्द', प्रताप-प्रतिज्ञा, इलाहाबाद, हिन्दी भवन, १९२३ ।
३८. जगन्नाथ प्रसाद शर्मा, कुन्दकली, १९२८ ।
३९. (डॉ०) जगन्नाथ प्रसाद शर्मा, प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, बनारस, सरस्वती मन्दिर, १९४३ ।
४०. जनेश्वर प्रसाद मायल, सम्राट् चन्द्रगुप्त, बरेली, राधेश्याम पुस्तकालय, द्वि० सं०, १९५१ ।
४१. (प्रो०) जयनाथ 'मलिन', हिन्दी नाटककार, दिल्ली, आत्माराम एण्ड सन्स, द्वि० सं०, १९६१ ।
४२. जयशंकर 'प्रसाद', राधेश्री, इलाहाबाद, भारती भण्डार, पंचम संस्करण, १९४४ ।
४३. " विद्याल, बनारस, हिन्दी ग्रन्थ-भण्डार, प्रथम संस्करण, १९२१ ।
४४. " अजातशत्रु " " १९२२ ।
४५. " कामना, इलाहाबाद, भारती भण्डार, द्वितीय संस्करण, १९३५ ।
४६. " जनमेजय का नागयज्ञ, " " अष्टम संस्करण, १९६० ।
४७. " स्कन्दगुप्ता विक्रमादित्य " " तृतीय " १९३५ ।
४८. " चन्द्रगुप्त मौर्य " " विद्यार्थी " १९५३ ।
४९. " प्रभुस्वामिनी " " ग्यारहवीं " १९५३ ।
५०. " काव्य और कला तथा अन्य निवन्ध प्रथम संस्करण, १९३९ ।
५१. तुलसीदास, रामचरितमानस (कल्याण, वर्ष १३, सं० १, गोरखपुर, गीता प्रेस, अगस्त १९६८) ।
५२. तुलसीदास, गीतावली ।
५३. (डॉ०) दशरथ ओझा, हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, दिल्ली, राजपाल एण्ड संस, तृतीय संस्करण, मई-१९९१ ।
५४. (मुन्सी) बिल, लैला मजनूँ, दिल्ली, शंकरदास साबलदास बुकसेलर, प्रथम संस्करण ।
५५. दुर्गाप्रसाद गुप्त, श्रीमती मञ्जरी, बनारस, उपन्यास बह्मर आफिस, १९२२ ।
५६. देवदत्त शास्त्री, सम्पादक पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, इलाहाबाद, विद्यालय मंच, १९६२-६३ ।
५७. देवर्षि सनाह्य, हिन्दी के पौराणिक नाटक, वाराणसी, चोखम्बा विद्याभवन, १९६१ ।
५८. देवीलाल सायर, कठपुतलिया और मानसिक रोगोपचार, उदयपुर, भारतीय लोककला मण्डल, प्रथम संस्करण, अक्टूबर, १९७० ।
५९. (डॉ०) धीरेन्द्र वर्मा (प्रधान सम्पादक) एवं अन्य, हिन्दी साहित्य कोश, भाग १, वाराणसी, ज्ञानमण्डल लि०, द्वितीय संस्करण, १९६३ ।

## ५८६ । भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

६०. (डॉ०) धीरेन्द्र वर्मा (प्र० स०) एव अन्य, हिन्दी साहित्य कोश, भाग २, वाराणसी, ज्ञानमण्डल लि०, प्र० स०, १९६३ ।
६१. शोकल मिश्र, शकुन्तला, १७९९ ।
६२. (डॉ०) नगेन्द्र, आधुनिक हिन्दी नाटक, आगरा, साहित्य रत्न भण्डार, पण्ड सस्करण, १९६० ।
६३. (डॉ०) नगेन्द्र (प्रधान सम्पादक) तथा डॉ० (श्रीमती) सावित्री सिन्हा (सम्पादिका), पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, दिल्ली, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दूसरा संस्करण, १९६६ ।
६४. (डॉ०) नगेन्द्र एव अन्य, सम्पादक, (सेठ) गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रन्थ, नई दिल्ली, गोविन्ददास हीरक जयन्ती समारोह समिति, १९५६ ।
६५. (श्री) नागरी नाटक मण्डली, वाराणसी : स्वर्णजयन्ती समारोह स्मारक ग्रन्थ, १९५८ ।
६६. (श्री) नागरी नाटक मण्डली, वाराणसी : स्वर्णजयन्ती समारोह, १९५८ : सक्षिप्त इतिहास ।
६७. (श्री) नागरी नाटक मण्डली, वाराणसी का नौवां वार्षिक विवरण ।
६८. नारायण प्रसाद अरोड़ा एव लक्ष्मीकांत त्रिपाठी, सहलेखक, प्रतापनारायण मिश्र, कानपुर. भीष्म एण्ड ब्रदर्स १९४७ ।
६९. नारायण प्रसाद 'वेताब', वेताब-चरित्र (देले ब्रह्मचट्ट कवि-सरोज, सम्पादक, दुर्गाप्रसाद शर्मा) ।
७०. " रामायण, दिल्ली, वेताब पुस्तकालय, द्वितीय संस्करण १९६१ ।
७१. " महाभारत, " " तृतीय संस्करण, १९६१ ।
७२. " कृष्ण-सुदामा " " " १९६१ ।
७३. " पत्नी-प्रताप, दिल्ली, वेताब प्रिंटिंग प्रेस, १९२० ।
७४. मेमिचन्द्र जैन, रंग-दशम, दिल्ली, अक्षर प्रकाशन प्रा० लि०, १९६७ ।
७५. पुष्पीराज कपूर एव अन्य, सह-ले०, दीवार, बम्बई, पुष्पी थियेटर्स प्रकाशन, प्र० स०, जुलाई, १९५२ ।
७६. प्रयाग रंगमंच, अखिल भारतीय नाट्य समारोह : प्रतिवेदन, फरवरी, १९६६ ।
७७. बच्चन श्रीवास्तव, भारतीय फ़िल्मों की कहानी, छाहदरा (दिल्ली), हिन्दू पाकेट बुक्स प्रा० लि० ।
७८. (मास्टर) वष्पैलाल, संगीत-थियेटर, काशी उपन्यास बहार आफिस, छठा सं० १९२३ ।
७९. बलबन्त गार्गी, रंगमंच, दिल्ली राजकमल प्रकाशन, प्रा० लि०, प्रथम हिन्दी सं०, १९६८ ।
८०. (पांडेय) वेचन शर्मा 'उग्र' महारमा ईसा, बनारस, मनमोहन पुस्तकालय (नौबी बाग), १९२२ ।
८१. " शुम्भन, कलकत्ता, हिन्दी पुस्तक एजेंसी, १९३७ ।
८२. " गंगा का वेता, इंदौर, रूप ब्रदर्स, १९४० ।
८३. (पांडेय) वेचन शर्मा 'उग्र', अग्रदाता माधव महाराज महावि०, उज्जैन, मानकिचन्द बुक डिपो, १९४१ ।
८४. भारतीय लोक कला मण्डल परिचय-मुस्तिका, उदयपुर, राजस्थान ।
८५. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, नाटक (निबन्ध), १८८३ (भारतेन्दु ग्रन्थावली, द्वितीय भाग, सं०, ब्रजवल्लभदास, इलाहाबाद, रामनारायण लाल प्रथम संस्करण, १९३६) ।
८६. मनोरमा शर्मा, नाटककार उदयचकर मट्ट, आत्माराम एण्ड सन्स प्रथम सं०, १९६३ ।
८७. (डॉ०) महेंद्र मानावत, सम्पादक, मेवाड़ के रासचारी, उदयपुर, भारतीय लोक कला मण्डल, प्र० सं० जन०, १९७० ।
८८. मालनलाल चतुर्वेदी, कृष्णार्जुन-युद्ध, कानपुर, प्रताप कार्यालय, १९१८ ।
८९. माधव शुक्ल, महाभारत पूर्वार्ध, भूमिका (मू० ले० रामचन्द्र शुक्ल), प्रयाग, प्रथम संस्करण, १९१६ ।





## ५८८ । भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१२४. राधेश्याम कथावाचक, रुक्मिणी-मंगल बरेली, रा० पु० तृतीय संस्करण १९५० ।  
 १२५. " महर्षि वाल्मीकि " " प्रथम " १९४३ ।  
 १२६. " सती पार्वती " " द्वितीय " १९५२ ।  
 १२७. " देवर्षि नारद " " प्रथम " १९६१ ।  
 १२८. " कृष्ण-मुद्रामा (एकाकी) " छठा " १९४९ ।  
 १२९ (डॉ०) रामकृष्ण बर्मा, कौमुदी महोत्सव, इलाहाबाद, साहित्य भवन लि०, १९५९ ।  
 १३०. " कला और कृपाण, इलाहाबाद, रामनारायण लाल बेनीमाधव, पु० सं०, अगस्त, १९६२ ।  
 १३१. (आचार्य) रामचन्द्र शुक्ल, हिन्दी-साहित्य का इतिहास, काशी, नामची प्रचारिणी सभा, १९४२ ।  
 १३२ (डॉ०) रामचरण महेंद्र, सेठ गोविन्ददास . नाट्य-कला तथा कृतियाँ, दिल्ली, भारती साहित्य मन्दिर, १९५६ ।  
 १३३. रामदीन सिंह, चरिताटक, प्रथम भाग (अनु० प० प्रतापनारायण मिश्र), प्र० सं०, १८९४ ई० ।  
 १३४ रामनरेश त्रिपाठी, जयन्त, इलाहाबाद, हिन्दी भवन, १९३८ ।  
 १३५ " प्रेमलोक, इलाहाबाद, हिन्दी मन्दिर, १९३४ ।  
 १३६ " बफाती चाचा " " १९३९ ।  
 १३७ रामबृक्ष बेनीपुरी, अम्बपाली, पटना, अनुपम प्रकाशन, १९६२ ।  
 १३८. (डॉ०) रामगोविन्द चन्द्र, भरत नाट्यशास्त्र में नाट्यशालाओं के रूप, वाराणसी, काशी मुद्रणालय, १९५८ ।  
 १३९. लक्ष्मीकांत त्रिपाठी, सम्पादक अभिनन्दन-मैट : श्री नारायण प्रसाद अरोड़ा, कानपुर, अरोड़ा अभिनन्दन समिति, १९५१ ।  
 १४०. लक्ष्मी नारायण मिश्र, सन्ध्यासी, इलाहाबाद, साहित्य भवन, १९२९ ।  
 १४१. " राजस का मन्दिर " १९३२ ।  
 १४२. " मुक्ति का रहस्य " १९३२ ।  
 १४३. " राजयोग, वाराणसी, भारती भण्डार, १९६४ ।  
 १४४. " सिद्धर की होली, इलाहाबाद, " १९३४ ।  
 १४५. " आधी रात " " १९३४ ।  
 १४६. (डॉ०) लक्ष्मीनारायण लाल, रंगमंच और नाटक की भूमिका, दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, १९६५ ।  
 १४७. लाल कवि, गोरी-स्वयम्बर (अठारहवीं शती) ।  
 १४८. लालचन्द 'विस्मल', आहुति, अम्बई, पृथ्वी थियेटर्स प्रकाशन, डि० आ०, मार्च, १९५३ ।  
 १४९. " एवं पृथ्वीराज कपूर, सह-लेखक, पैसा, पृथ्वी थियेटर्स प्रकाशन, प्रथम संस्करण जनवरी, १९५४ ।  
 १५०. अजरतनदास, हिन्दी नाट्य-साहित्य, बनारस, हिन्दी साहित्य कुटीर, चतुर्थ सं० १९४९ ।  
 १५१. " भारतेन्दु नाटकावली, द्वितीय भाग, इलाहाबाद, रामनारायण लाल, १९३६ ।  
 १५२. (प्र०) विजय कुमार शुक्ल एवं गोविन्द प्रसाद श्रीवास्तव, सह-लेखक, सेठ गोविन्ददास : व्यक्तित्व एवं कृतित्व साहित्य भवन (प्रा०) लि०, १९६५ ।

१५४. डॉ० विनयकुमार, हिन्दी के समस्या नाटक, इलाहाबाद, मीलाम प्रकाशन, प्र० सं०, १९६८ ।
१५५. विनायक प्रसाद 'तालब', सत्य हरिश्चन्द्र, बनारस सिटी, वैजनाथ प्रसाद बुकमेयर, १९६१ ।
१५६. (डॉ०) विश्वनाथ मिश्र, हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव इलाहाबाद, लोकभारती प्रकाशन, १९६६ ।
१५७. विश्वभरनाथ शर्मा 'कौशिक', हिन्दू विषया, बरेली, राधेश्याम पुस्तकालय, तृतीय मस्करण, १९६० ।
१५८. (डॉ०) विश्वभर सहाय 'व्याकुल', बुद्धदेव अथवा भूतिमान त्याग, इलाहाबाद, ओडर प्रेस, १९३५ ।
१५९. (डॉ०) वीरेन्द्रकुमार शुक्ल, भारतेन्दु का नाटक साहित्य ।
१६०. (डॉ०) वेदपाल खन्ना 'विमल', हिन्दी नाटक-साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन, दिल्ली, भारत भारती लि०, १९५८ ।
१६१. (डॉ०) छातिगोपाल पुरोहित, हिन्दी नाटकों का विकासात्मक अध्ययन, देहरादून साहित्य सदन प्र० सं०, १९६४ ।
१६२. (डॉ०) श्यामनारायण पाण्डेय, सं० साहित्य-दिग्दर्शन, कानपुर, हिन्दी प्रचारिणी समिति १९६७ ।
१६३. (डॉ०) श्यामसुंदर दास एवं पीताम्बरदास बडम्बाल, मह-नेलक, रूपक-रहस्य, प्रयाग, इंडियन प्रेस लि०, द्वितीय संस्करण, १९४० ।
१६४. (डॉ०) श्यामसुंदर दास, साहित्यालोचन, प्रयाग, इंडियन प्रेस लि० छठी आवृत्ति, १९४२ ।
१६५. शिवनन्दन सहाय, भारतेन्दु चरित् ।
१६६. सीताला प्रसाद त्रिपाठी, ज्ञानकीर्तन नाटक, प्रयाग, ज्ञानमार्तण्ड ग्रन्थालय, वि० सं० १९६३ (नागरी प्रचारिणी पत्रिका, काशी, संवर्णानन्द स्मृति अंक, वर्ष ७३, अंक १-४, सं० २०२५ वि०) ।
१६७. श्रीकृष्णदास, हमारी नाट्य-परंपरा, प्रयाग, साहित्यकार संसद्, १९५६ ।
१६८. " अनू०, रंगमंच (मूल लेखक शैलान वैनी), लखनऊ, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, उत्तर-प्रदेश, १९६५ ।
१६९. (डॉ०) ओपति शर्मा, हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव, आगरा, विनोद पुस्तक मंदिर, १९६१ ।
१७०. सर्वदानन्द वर्मा, रंगमंच, आगरा, श्रीराम मेहरा एण्ड कं०, प्र० सं०, १९६६ ।
१७१. (डॉ०) सावित्री शुक्ल, नाटककार सैठ गोविन्ददास, लखनऊ विश्वविद्यालय, १९५८ ।
१७२. सियाराम शरण गुप्त, उन्मुक्त ।
१७३. " पुण्य पर्व, चिरगाँव (काशी), १९३३ ।
१७४. सीताराम चतुर्वेदी एवं शिवप्रसाद दत्त, सह० ले० महाकवि कालिदास, काशी, अनर, भारती, सं० २००१ वि० ।
१७५. सीताराम चतुर्वेदी, सेनाप्रति पुष्पमित्र, बनारस, पुस्तक सदन, प्र० बा०, सं० २००८ वि० ।
१७६. सीताराम चतुर्वेदी, शायरी, काशी, अ० भा० विक्रम परिपद्, सं० २००९ वि० ।
१७७. सीताराम चतुर्वेदी, देवता, बनारस, पुस्तक सदन, १९५२ ई० ।
१७८. सीताराम चतुर्वेदी, भगवान बुद्ध और सिद्धार्थ, काशी, अ० भा० विक्रम परिपद्, सं० २०१३ वि० ।
१७९. सीताराम चतुर्वेदी, जय सोमनाथ, काशी, अ० भा० विक्रम परिपद्, सं० २०१३ वि० ।
१८०. सीताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा पाश्चात्य रममंच लखनऊ, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश, १९६४ ।
१८१. सुमित्रानन्दन पंत, ज्योत्सना, लखनऊ, गंगा प्रकाशक, १९३४ ।

## ५९० । भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१८२. मूरज प्रसाद (एस० पी०) सत्री, नाटक की परस, इलाहाबाद, साहित्य भवन (प्रा०) लि०, तृतीय संस्करण १९५९ ।

१८३. सूर्यनारायण दीक्षित एवं शिवनारायण शुक्ल, सह-अनुवादक, चन्द्रगुप्त (यू० ले० द्विजेन्द्रलाल राय), बंबई, हिन्दी ग्रन्थ-रत्नाकर (प्रा०) लि०, चौदहवाँ स०, १९६० ।

१८४. (डॉ०) सोमनाथ गुप्त, हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास, इलाहाबाद, हिन्दी भवन, चौथा संस्करण, १९५८ ।

१८५. स्मारिका कला मंदिर, रवालयर, जनवरी, १९६८ तथा १९७० ।

१८६. हरिकृष्ण प्रेमी, स्वर्ण-विहान, मजमेर, सस्ता साहित्य मंडल, १९३० ।

१८७. , , रक्षा-बधन, लाहौर, हिन्दी भवन, १९५४ ।

१८८. , , पाताल-विजय, लाहौर, भारत प्रिटिंग प्रेस, १९३६ ।

१८९. , , शिवा-स्थापना, लाहौर, भारती प्रेस, १९३७ ।

१९०. , , प्रतिशोध, , , , १९३७ ।

१९१. हिन्दी नाट्य महोत्सव (स्मृति-पुस्तिका), कलकत्ता, अनामिका, १९६४ ।

१९२. ज्ञानदेव अग्निहोत्री, माटी जागी रे, लखनऊ, गीत एवं नाट्य छाया, सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश, १९६२ ।

१९३. ज्ञानदेव अग्निहोत्री, नेफा की एक शाम, दिल्ली, राष्ट्रभाषा, प्रकाशन, १९६४ ।

१९४. ज्ञानदेव अग्निहोत्री बतन की आबरू, दिल्ली उमेश प्रकाशन, १९६६ ।

१९५. ज्ञानदेव अग्निहोत्री, सुतुरमुगं, वाराणसी, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, प्र० सं०, १९६८ ।

### बंगला, बंगला-हिन्दी एवं बंगला-अंग्रेजी

१. अशोक सेन, अभिनय-शिल्प ओ नाट्य-प्रयोगना, कलकत्ता, ए० मुखर्जी, एंड कं० प्रा० लि०, १९६० ।

२. (डॉ०) आशुतोष भट्टाचार्य, बंगला नाट्यसाहित्येतर इतिहास, प्रथम खंड, १८५२-१९००, कलकत्ता ए० मुखर्जी एंड कं० प्रा० लि०, द्वितीय संस्करण १९६० ।

३. (डॉ०) आशुतोष भट्टाचार्य, बंगला नाट्यसाहित्येतर इतिहास, द्वितीय खंड, १९००-१९६०, कलकत्ता, ए० मुखर्जी एंड कं० प्रा० लि० द्वितीय संस्करण १९६१ ।

४. इंदु मित्र, साजवर, कलकत्ता, त्रिवेणी प्रकाशन प्रा० लि०, द्वितीय संस्करण, १९६४ ।

५. ओमप्रकाश गुप्ता, अनुवादक, धरतू के नाटक (विजया, पोखरी और रमा), दिल्ली, एन० डी० सहगल एंड सन्स, द्वितीय संस्करण, १९६४ ।

६. श्रीरोद प्रसाद विद्याविनोद, श्रीरोद ग्रंथावली, द्वितीय भाग, कलकत्ता, वसुधती साहित्य मंदिर ।

७. गिरीश चंद्र घोष, गिरीश ग्रंथावली, तृतीय भाग, कलकत्ता, गुरुदास चट्टोपाध्याय एंड सन्स तृतीय संस्करण १९०१ ।

८. गिरीशचंद्र घोष, गिरीश ग्रंथावली, सप्तम-नवम भाग, कलकत्ता, वसुधती साहित्य मंदिर, १९१४ ।

९. गिरीशचंद्र घोष, गिरीश ग्रंथावली, दशम-द्वादश भाग, कलकत्ता, वसुधती साहित्य मंदिर १९१४ ।

१०. गिरीशचंद्र घोष, सिराजुद्दौला, कलकत्ता, गुरुदास चट्टोपाध्याय एंड सन्स चतुर्थ संस्करण :

११. ज्वाला प्रसाद 'केशर', रवीन्द्र के श्रेष्ठ नाटक (चटालिका, धालिनी, ठाकुर, बाबूरी और रत्नकरबी), नई दिल्ली, राजधानी प्रकाशन, १९६१ ।

१२. द्विजेन्द्रलाल राय, नूरजहाँ, कलकत्ता गुरुदास चट्टोपाध्याय एंड सन्स सप्तम संस्करण ।

१३. , , सीता " " " चतुर्थ " १९५७ ।

१४. पी० सी० बागची, नेपाळी भाषा नाटक बंगीय साहित्य परिषद् बंगाली संवत् १२३६ ।
  १५. प्रमनाथ बिसी, रवीन्द्रनाथ ओ घातिनिकेतन ।
  १६. मेरवेचंद्र हालदार, विद्यासुंदर, कलकत्ता, भूपेन्द्रनाथ मुखोपाध्याय, १९१३ ।
  १७. मणिलाल बंधोपाध्याय, बहिल्यावाई, कलकत्ता, पूर्णचंद्र कृष्ण, द्वितीय संस्करण ।
  १८. , , , बाजीराव, कलकत्ता, सिटि बुक कंपनी, नवम संस्करण ।
  १९. महादेव साहा, अनुवादक, नीलदर्पण (हिन्दी) (मूल लेखक दीनबंधु मिश्र), इलाहाबाद, मिश्र प्रकाशन प्राइवेट लि०, १९६४ ।
  २०. रवीन्द्र ठाकुर, तपती, कलकत्ता, विश्वभारती, प्रयालय, १९४९ ।
  २१. वजेन्द्रनाथ बंधोपाध्याय, बंगीय नाट्यसालार इतिहास, १७९५-१८७६, कलकत्ता, बंगीय साहित्य परिषद्, चतुर्थ संस्करण, १९६१ ।
  २२. शचीन सेनगुप्त, बांगलार नाटक ओ आलोचना, कलकत्ता, गुरुदास बट्टोपाध्याय एंड सन, १९५७ ।
  २३. (डॉ०) हेमेश्वरनाथ दासगुप्त, भारतीय नाट्यमंच, द्वितीय भाग, कलकत्ता, गिरीश नाट्य संसद् (मुनीन्द्र कुमार दासगुप्त), १९४७ ।
  २४. (डॉ०) हेमेश्वरनाथ दासगुप्त, दि इंडियन स्टेज, द्वितीय भाग, कलकत्ता, मुनीन्द्र कुमार दासगुप्त, द्वितीय संस्करण, १९४६ ।
  २५. (डॉ०) हेमेश्वरनाथ दासगुप्त, दि इंडियन स्टेज चतुर्थ भाग ।
- मराठी एवं मराठी-अंग्रेजी**
१. आजचे मराठी नाटक (स्मृति-पुस्तिका), बंबई, इंडियन नेशनल थियेटर, १९६१ ।
  २. के० नारायण काले, थियेटर इन महाराष्ट्र, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, १९६४ ।
  ३. के० नारायण काले, भाट्य-विमर्श, बम्बई, पापुलर बुक डिपो, १९६१ ।
  ४. (डॉ०) बाबरीला गुप्ते, हास्यकारण आणि मराठी भुसातिका, १८४३-१९५५, बंबई इंदिरा प्रकाशन, १९६२ ।
  ५. द० रा० गोमकाले, बरेरकर आणि मराठी रंगभूमि, १९५८ ।
  ६. दि मराठी थियेटर, १८४३ टु १९६०, बम्बई, पापुलर बुक डिपो फार मराठी नाट्य-परिषद् ।
  ७. बापूराव नायक, ओरिजिन आफ मराठी थियेटर, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, १९६४ ।
  ८. मराठी थियेटर, ए क्लिप्स, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर ।
  ९. मराठी स्टेज (ए सोवनीर), मराठी नाट्य परिषद् फार्टी-थर्ड एनुअल कन्वेंशन (नई दिल्ली), १९६१ ।
  १०. मामा बरेरकर, मामा नाटकी संसार, खंड दूसरा, बंबई, ग० पा० परचुरे प्रकाशन मंदिर, १९५२ ।
  ११. मामा बरेरकर, मामा नाटकी संसार, खंड ३, १९१४ से १९२०, बम्बई, बसंतकुमार सराफ, १९५९ ।
  १२. मामा बरेरकर, मामा नाटकी सप्ताह, भाग ४, बंबई, सागर साहित्य प्रकाशन, १९६२ ।
  १३. मुंबई मराठी साहित्य संघ : साहित्य संघ मंदिर उद्घाटन, १९६४ (स्मृति-ग्रंथ) ।
  १४. (जी०) सी० द० बहो, मराठी नाट्य-संघ, पुणे, सुविचार प्रकाशन मंडळ, १९६४ ।
  १५. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी, मराठी रंगभूमिका इतिहास, १८४३-७९, खंड पहिला, पुना, वीनस-प्रकाशन, १९५७ ।
  १६. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी, मराठी नाट्यकला आणि नाट्य वाङ्मय, पुना, पुणे विद्यापीठ, १९५९ ।
  १७. आनेश्वर बाळकर्णी, न्यू डार्कनेस इन दि मराठी थियेटर, नई दिल्ली, महाराष्ट्र इन्फार्मेशन सेंटर, १९६४ ।

## गुजराती और गुजराती-अंग्रेजी

१. के० का० दास्थी अने आचार्य अभिनवगुप्ताचार्य, बडोदा, भारतीय संगीत-नृत्य-नाट्य महाविद्यालय, १९५७।
  २. गुजराती नाट्य शताब्दी महात्मव स्मारक ग्रंथ, बर्बई, प्रकाशन समिति, गुजराती नाट्य शताब्दी महात्मव, १९५२।
  ३. चंद्रबदन मेहता, बाघ मठरिया, भाग २, प्रथम संस्करण।
  ४. ,, भागमरास (स्मृति-पुस्तिका), बडोदा, कालेज आफ इंडियन म्यूजिक, डास एंड ड्रामेटिक्स, १९५७।
  ५. चंद्रबदन मेहता, ए. हट्टेड इयर्स आफ गुजराती स्टेज (सोवनीर, बडोदा, कालेज आफ इंडियन म्यूजिक डा०, १९५६)।
  ६. चंदलाल दलमुखराम नवगरी, सती पद्मिनी, अहमदाबाद, स्वयं, १९१४।
  ७. छोटालाल हयदेव धर्मा, अजीनसिंह. नाटकना गायनो तथा टुंकसार, ग्यारहवीं संस्करण, १९३५।
  ८. जेसल-तोरल (स्मृति-पुस्तिका), बर्बई, इंडियन नेशनल थियेटर, १९६३।
  ९. हिस्करि और इंडिया (स्मृति-पुस्तिका), बर्बई, डॉ० ने० पि०, १९६४।
  १०. तेरसिंह उदेसी, मृगजल नाटकना गायनो-टुंकसार, बर्बई, नवयुग कला मंदिर, १९४४।
  ११. दामु अवेरी, इंडियन नेशनल थियेटर, १९४४-१९५४ (अंग्रेजी), बर्बई, १९५४।
  १२. (श्री) देशी नाटक समाज. अमृत महोत्सव (स्मृति-ग्रंथ), १८८९-१९६४, बर्बई, श्री देशी नाटक समाज अमृत महोत्सव समिति, १९६४।
  १३. (डॉ०) घनजीभाई न० पटेल, पारसी सल्तानी तयारीस, १९३१।
  १४. घनमुखलाल, कुण्णलाल मेहता, गुजराती बिनबंधादारी रंगमूमिनो इतिहास, बडोदा, भारतीय संगीत-नृत्य-नाट्य महाविद्यालय, १९५६।
  १५. घनमुखलाल कुण्णलाल मेहता, नाट्य विवेक, सातामूज, बम्बई स्वयं, १९६०।
  १६. घनमुखलाल मेहता एथ अविनाश व्यास, अर्वाचीना, बर्बई, एन० एम० त्रिपाठी लि०, १९४६।
  १७. (डॉ०) घोषभाई ठाकर, अभिनेय नाटकी, बडोदा, भारतीय संगीत-नृत्य-नाट्य महाविद्यालय, १९५८।
  १८. प्रफुल्ल देसाई, आजनी बाग: नाटिकाना गायनो अने टुंकसार, बर्बई, फरेदुन आर० ईरानी, १९४९।
  १९. प्रफुल्ल देसाई, नदनबन (गायनो अने टुंकसार), बर्बई, श्री खटाऊ आल्फ्रेड थियेट्रिकल कंपनी।
  २०. प्रफुल्ल देसाई, बोल हैया गायनो अने टुंकसार, बर्बई, श्री प्रेमलक्ष्मी नाटक समाज, १९५२।
  २१. प्रभुलाल दयाराम द्विवेदी, विद्यावारिधि, बर्बई-२, एन० एम० त्रिपाठी लि०, १९५१।
  २२. मणिलाल 'गामल' एकड आसा (गायनो अने टुंकसार), बर्बई, श्री खटाऊ आल्फ्रेड थियेट्रिकल कंपनी, १९४४।
  २३. मंगवस ठाकर, श्री जयशंकर 'सुन्दरी' भी दिग्दर्शन-कला, नाडियाद, मधुसूदन ठाकर, १९५७।
  २४. रमेश ब्रह्ममट्ट, स्मरण मजरी, बर्बई, एन० एम० त्रिपाठी लि०, १९४५।
  २५. रमेश मट्ट, सपादक, ड्रामा फेस्टिवल सोवनीर, बडोदा, मध्यस्थ नाट्य-संघ, १९६०।
  २६. सेविन्टीएथ एनिवर्सरी सोवनीर बडोदा, कालेज आफ इंडियन म्यूजिक, डास एंड ड्रामेटिक्स, १९५६।
- संस्कृत, संस्कृत-हिन्दी एवं संस्कृत-अंग्रेजी
१. (डॉ०) ए० बी० कीष, दि संस्कृत ड्रामा इन इट्स बोरीजिन, डेवलपमेन्ट, थियरी एंड प्रैक्टिस, आक्सफोर्ड, क्लेरेंडन प्रेस, १९२४।

२. (सर) एम० मोनियर विलियम्स, संस्कृत-इंग्लिश डिक्शनरी, दिल्ली, मोतीलाल बनारसीदास ।
३. एम० रामकृष्ण कवि, सम्पादक, नाट्यशास्त्र आफ भरतमुनि, भाग १, बङ्गीदा, ओरियन्टल इंस्टीट्यूट, १९५६ ।
४. कोटिय, अयंशास्त्र, लाहौर ।
५. गुरुप्रसाद शास्त्री, सम्पादक, अमरकोष (मूल लेखक अमरसिंह), बनारस, मार्गव पुस्तकालय, १९३८ ।
६. (डॉ०) नगेन्द्र (प्रधान सम्पादक) तथा आचार्य विश्वेश्वर सिद्धांतमिश्रवर्मा, सम्पादक एवं भाष्यकार, हिन्दी अमिनबनारसी, दिल्ली, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, १९६० ।
७. (डॉ०) नगेन्द्र (ग्र० स०) तथा अन्य, हिन्दी नाट्यदर्पण (मूल लेखक रामचन्द्र-गुणचन्द्र), दिल्ली, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, १९६१ ।
८. श्रीलाल शर्मा, व्याख्याकार, दशकृतम् (मूल ले० धनञ्जय), बनारस, चौखम्भा विद्याभवन, १९५५ ।
९. मनमोहन घोष, सम्पादक, दि नाट्यशास्त्र, भाग १ एवं २, कङ्कता, रायल एशियाटिक सोसायटी आफ बंगाल, १९५० ।
१०. मैक्समूलर, डाइ सेजेन्ट्स आफ दि ऋग्वेद ।
११. देवदत्त शास्त्री, हिन्दी व्याख्याकार, काममूत्र (मूल ले० वात्स्यायन मुनि), वाराणसी, चौखम्भा संस्कृत सीरीज आफिस, १९६४ ।
१२. गोविन्दराजीय भूषण, व्याख्याकार, रामायण (मूल ले० वात्सीकि), कश्वाण (बम्बई), लक्ष्मी बेंकटेश्वर मुद्रणालय ।
१३. बामन शिवराव आपटे, संस्कृत-हिन्दी कोष, दिल्ली, मोतीलाल बनारसीदास ।
१४. (डॉ०) सत्यव्रत सिंह, सम्पादक, हिन्दी साहित्य दर्पण (मूल ले० विश्वनाथ), वाराणसी, चौखम्भा विद्याभवन, १९६३ ।

#### अंग्रेजी

१. एनुबल रिपोर्ट, १९६२-६३, नई दिल्ली, संगीत नाटक अकाडेमी ।
२. दलपत गार्गी, मियेटर इन इंडिया, न्यूयार्क-१४, मियेटर आर्ट्स बुक्स ।
३. काल्देम्पेरेरी प्ले-राइटिंग एण्ड प्ले-प्रोडक्शन : रिपोर्ट आफ सेमिनार, मार्च ३१ -अप्रैल ९, १९६१, नई दिल्ली, भारतीय नाट्य सभ, १९६१ ।
४. कान्स्टन्टिन स्टैमिस्लवस्की, माई लाइफ इन आर्ट, मास्को फारेन लैंग्वेज पब्लिशिंग हाउस, १९२५ ।
५. कोनराड कार्टर, प्ले प्रोडक्शन, लंदन, हर्वर्ट बेन्किन्स लि० १९५३ ।
६. डी० जे० स्मिथ, ए० डी० डी०, ऐमेन्डर ऐक्टिंग एण्ड स्टेज इन्साइकलोपेडिया, किंगसटुन लुदे, इलियट्स राइटिंग बुक्स ।
७. डोरोथी एवं जोसेफ सेमनसन, दि ड्रामेटिक स्टोरी आफ दि मियेटर, न्यूयार्क, एबलाई-ग्रूमैन, १९५५ ।
८. (डॉ०) जयकांत मिश्र, ए हिस्ट्री आफ मैथिली लिटरेचर, भाग १, इलाहाबाद, तिरु मुक्ति पब्लिकेशन्स, १९४९ ।
९. जॉर्ज फ्रीडले एवं जान ए० रीम्स, ए० हिस्ट्री आफ दि मियेटर, न्यूयार्क, फ्राउन पब्लिशिंग, सप्तम संस्करण, १९४७ ।
१०. हैरोल्ड डाउस, सम्पादक, मियेटर एण्ड स्टेज भाग १ एवं २, लंदन, दि न्यू एरा पब्लिशिंग कं० लि० ।
११. जे० बर्गस, इण्डियन एक्टिविटी, १९०५ ।
१२. जवाहरलाल नेहरू, दि डिस्कवरी आफ इंडिया, लंदन, मेरिडियन बुक्स लि०, फोर्थ एडिशन, १९५६ ।

## ५९४। भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास

१३. प्रीपेयर फार दुमा, बम्बई-७, भारतीय विद्या भवन, १९६३।
१४. रेखा मेनन, संपादिका, कलचरल प्रोफाइल - बम्बई-पूना, नई दिल्ली, इन्टर नेशनल कल्चर सेंटर, १९६१।
१५. एस० सी० सरकार, हिन्दुस्तान इयर बुक एण्ड हूज हू, १९५६, कलकत्ता, एम० सी० सरकार एण्ड सन्स लि०, १९५६।
१६. विन्सेन्ट ए० स्मिथ, दि आक्सफोर्ड हिस्ट्री आफ इंडिया, लंदन, आक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, पर्थ एडीशन, १९५८।

## पत्र-पत्रिकायें

### हिन्दी

१. अभिनय (मासिक), आगरा, सितम्बर, १९५६।
२. आज, दैनिक, वाराणसी, २ फरवरी, १९२२, २८ अप्रैल, १९२७ तथा १७ अक्टूबर, १९६२।
३. आलोचना (त्रैमासिक), नाटक विद्यापीठ, सम्पादक आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी, दिल्ली, जुलाई, १९५६।
४. कल्याण (मासिक), संसिप्त ब्रह्मवैवर्त पुराणांक, वर्ष ३७, संख्या १।
५. जनभारती (त्रैमासिक), कलकत्ता, तृतीय हिन्दी परिषद्, वर्ष १३, अंक १, संवत् २०२२।
६. जागरण (दैनिक), कानपुर, १३ अगस्त, १९६२।
७. दिनमान (साप्ताहिक), नई दिल्ली, २९ अप्रैल, १९६६।
८. धर्मयुग (साप्ताहिक), बम्बई, २७ नवम्बर, १९६६।
९. नटरंग (त्रैमासिक), नई दिल्ली के विविध अंक।
१०. नया पथ (मासिक), नाटक विद्यापीठ, लखनऊ, मई, १९५६।
११. नवजीवन (दैनिक), लखनऊ, साप्ताहिक परिशिष्टांक, ३१ मार्च, १९६८ तथा १९६९, १९७०-१९७१, के विविध परिशिष्टांक।
१२. नवभारत टाइम्स (दैनिक), दिल्ली, २५ अप्रैल, १९६७।
१३. नागरी पत्रिका (मासिक), काशी, हिन्दी रंगमंच सतवापिकी विशेषांक, मार्च-अप्रैल, १९६८।
१४. नागरी प्रचारिणी पत्रिका (त्रैमासिक), सम्पूर्णानन्द स्मृति अंक, वर्ष ७३, अंक १-४, सं० २०२५।
१५. प्रताप (दैनिक), कानपुर, ६ नवम्बर, १९२७।
१६. बालसखा (मासिक), नवम्बर, १९५५।
१७. ब्राह्मण, सं० प्रतापनारायण मिश्र, कानपुर के विविध अंक।
१८. बिहार थियेटर (अंग्रेजी-हिन्दी), पटना, क्रम संख्या ९, अक्टूबर, १९५७।
१९. माधुरी (मासिक), लखनऊ, वर्ष ८, खण्ड १।
२०. माधुरी (पत्रिका), बम्बई, स्वरहम विशेषांक, ८ जनवरी, १९७१। १६ ख-रंगारंग (मासिक), उदयपुर, भारतीय लोक कला मण्डल, मार्च, १९७०।
२१. रामराज्य (साप्ताहिक), कानपुर, २४ अप्रैल, १९६७।
२२. वर्तमान (दैनिक), कानपुर, २८ जुलाई, १९३६।
२३. अमजीवी (मासिक), लखनऊ, अप्रैल, १९६९।
२४. श्रीनाट्यम् (वार्षिक), वाराणसी, वर्ष १, अंक १, १९६२ तथा वर्ष ५, अंक ५, १९६६।
२५. साहित्य-संदेश (मासिक), अन्त. प्रान्तीय नाटक विशेषांक, आगरा, जुलाई-अगस्त, १९५५।
२६. " नाटक परिशिष्टांक, सितम्बर, १९५५।

२७. मुर सिगार (पट्टाधिक), बम्बई, मुर सिगार संघद्. अप्रैल-अक्टूबर, १९६५ ।

२८. स्वतन्त्र भारत (दैनिक), लखनऊ, ६ अप्रैल, १९६८ ।

२९. हिन्दी प्रदीप, जनवरी-फरवरी, १९०५ ।

३०. हिन्दी मिलाप, लाहौर, १५ जनवरी, १९३० ।

३१. हिन्दुस्तान (साप्ताहिक), नई दिल्ली के विविध अंक ।

### बंगला

१. बंगवर्तन, पोप, १३०९ (सन् १९०२ ई०) ।

२. बङ्गुली (मासिक), कलकत्ता के विविध अंक ।

३. भारत सत्कारण, कलकत्ता, ७ नवम्बर, १८७३ ।

### मराठी

१. मुगवाणी, नाट्यमहोत्सव वितोषाक, दिसम्बर, १९५८-जनवरी, १९५९ ।

२. साहित्य, " अंक, दिसम्बर, १९४८ ।

### गुजराती

१. गुजराती नाट्य, बम्बई, गुजराती, नाट्य मञ्च, के विविध अंक ।

### अंग्रेजी

१. दि इलस्ट्रेटेड वीकली आफ इंडिया, बम्बई, ३० अप्रैल, १९६७ ।

२. नाट्य (क्वाटर्ली), नई दिल्ली, भारतीय नाट्य संघ के विविध अंक ।

३. नेशनल हेराल्ड (डेली), लखनऊ, ६ नवम्बर, १९५९ तथा १९ नवम्बर, १९६१ ।

४. सिविल मिलिट्री गजट, लाहौर, १५ जनवरी, १९३८ ।

५. स्टेट्समैन (डेली), नई दिल्ली, १९५९ ।

६. स्पैन (मंथली), नई दिल्ली, यूनाइटेड स्टेट्स इन्फार्मेशन सर्विस, नवम्बर, १९६२ ।



## सहायक ग्रन्थ सूची-परिशिष्ट

### हिन्दी

१. अब्दुल क़दूस नैरंग, आग्रा हथ और नाटक (अप्रकाशित)
२. (डॉ०) अज्ञात, रंगमंच : सिद्धांत और व्यवहार, दिल्ली, हिमालय पाकेट बुक्स प्रा० लि०, १९७४।
३. ज्योतिरीश्वर, मैथिली धूर्तसमागम, डॉ० जयकांत मिश्र, प्रयाग, अखिल भारतीय मैथिली साहित्य समिति, १९६०।
४. (डॉ०) माहेश्वर, हिन्दी-बंगला नाटक, दिल्ली, मैकमिलन कम्पनी आफ इंडिया लि०, प्र० सं०, १९७४।
५. (डॉ०) लक्ष्मीनारायण लाल, पारसी-हिन्दी रंगमंच, दिल्ली, राजपाल एण्ड संस, प्र० सं०, १९७३।
६. (डॉ०) बामुदेवमंदन प्रसाद, भारतेन्दु युग का नाट्य-साहित्य और रंगमंच, पटना, भारती भवन, १९७३।
७. (डॉ०) विद्यानाथ मिश्र एवं अन्य, सङ्घ-सपा०, पद्मभूषण रामकृष्ण वर्मा : कृतित्व और व्यक्तित्व।

### उर्दू

१. (डॉ०) अब्दुल नामी, उर्दू पियेटर, कराची, अंजुमन तरकिये उर्दू, १९६२।
२. सैयद बादशाह हुसैन हैदराबादी, उर्दू में इरमानिगारी, हैदराबाद (रक्षित), सामगुल मतावे मशीन प्रेस, १९३५।
३. सैयद मसूद हसन रिजवी 'अदीब', लखनऊ का अवासी स्टेज, लखनऊ, किताबघर, द्वितीय संस्करण, १९६२।

### अंग्रेजी पत्रिका

१. संगीत नाटक (क्वाटर्ली), नयी दिल्ली, संगीत नाटक अकादमी, सं० २, अप्रैल, १९६६।

## शुद्धि-पत्र

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध/निर्देश	पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध/निर्देश
५	३	ओर	और	२२	३२	—	अन्त में रहें—
६	२१	ये	वे				संदर्भ-५१३-५२५
८	१७	अनेक	उनके	२३	४	—	अन्त में रहें—
१०	२७	की	को				संदर्भ-५३९ ।
११	९	पारिभाषित	पारिभाषिक		५	हिन्दी	भारतीय
१२	१	ए	एव		६	५४३	५४३-५५२
१३	७ (बाएँ)	Balceny	Balcony		७	का रंगोपकरणों	एव रंगोपकरणों
	२२ (,,)	Symbolic	Syrbolic			एव	की
	१४ (दाएँ)	सत्वाभाए	सत्वाभास		२४	५८४-५८५	५८४-५९५
१४	२१ (बाएँ)	light	Light	३३	१७	संवेग	सवेग
१५	२२ (,,)	प्रत्यवर्त	प्रत्यवर्तन	३५	१	(१)	(एक)
	१२ (दाएँ)	ensemble	ensemble		१३	नाट्यमंडप	नाट्यमंडप
	१९ (,,)	actyr	actor	३९	१५	पद-भाग	पाद-भाग
१६	२५ (बाएँ)	craftsman	craftzman	५०	२७	(देखें पृ०	निरस्त करें
	१ (दाएँ)	Terribic	Terrible			१९२०)	
	५ (,,)	Erotic	Erotic	६३	३५	कोई भी	कोई भी नायक
	३२ (,,)	Acoustics	Acoustics			नायक...	या नायिका बन
	३५ (,,)	unities	unities				सकती है, परन्तु
१७	१ (दाएँ)	स्वागत	स्वगत				सामाजिक के
	१० (,,)	Dialogue	Dialogue				लिए नायक
१८	१९	शोषक	शोषक	६४	२६	अभूताहरण	अभूताहरण
१९	४-५	फारसी नाटक	निरस्त करें	७३	१	कंडल	कुंडल
		मंडली		७४	१९	दीर्घव्रत्तियों	दीर्घव्रत्तियों
२०	६	२६०-२७९	२६०-२६९	७६	३२	विद्यमान	विद्यमान
२१	८	अध्यावसायिक	अध्यावसायिक	७७	११	फांस	फांस
२२	२	यात्रिक	यात्रिक	८०	१०	करती है और	करती और
	९	फोनोबिज्नेस	फोनोबिज्नेस	८६	१५	भी	भी
	२७	बलियारपुर	बलियारपुर	८८	१८	१½	१½
	३२	५११-	५११-५१३	९४	३	रंग	रंग

पृष्ठ	पंक्ति	अनुद्ध	शुद्ध/निर्देश	पृष्ठ	पंक्ति	अनुद्ध	शुद्ध/निर्देश
१०१	५	रेनिएंट	ऐनिएंट		३१	संयोज	संगीत
१०३	३०	२४१-वत्	१२४-वत्	१५७	२०	—	१९४५ के बाद
	३५	१७०. (क) वही, निरस्त करें					रघु-मे
		१९/३३, तथा		१५९	१	उनका	उनका
१०५	१६	वेबर	वेबर	१६१	७	माट्निकेतन	माट्निकेतन
	२२	कोमिस्तारजे-	कोमिस्तारजे-	१६३	२२	वाल्टेयर म० स०	वाल्टेयर । म०
		वस्की	वस्की				स०
१११	२	'प्रेङ्खण'	प्रेङ्खण	१६५	२३	(क)	(एक)
११५	२०	मित्र	मित्र	१६६	२४	सौरबाजी	सौराबाजी
११६	२२	बिबरन	बिबरन	१६९	५	यान्न-यानो	यान्न-यानो
१२१	१०	आयं	आयं	१७५	३	सहमरी	गहमरी
१२३	३५	—	वाक्यांत पर	१७७	९	१७०-वत्	१७० (क)-वत्
			सदमं सं ७७ दे	२०१	३५	सावनबहार	सावनबहार
१२६	५	राजसमा	राजसमा	२०३	२४	किलोस्कर के	किलोस्कर को
१३१	३३	किलोस्कर	किलोस्कर	२०९	११	घु	घु
१३३	१२	व्यवसायिक	व्यावसायिक		२६	अभ्यास	अभ्यास
१३७	१३	दुप्यबघो	दुप्यबघो	२१३	२८	फूट का रण	फूट का कारण
	३०	अयंबकलाल	अयंबकलाल	२१२	१	इससे	इसके
१३९	३४	दलोल	दलाल	२१४	६	कृष्णचरित्र	कृष्णचरित्र
१४०	घ	—	मोहनापानी 'के		२२	११०	१३०
			पूर्व' छेलबदारू-	२१६	२५	११८	१३८
			रखें		३२	बाह्यत	बाह्यतः
	२४	हुरमसजी तातार	हुरमसजी	२१८	२१	विद्यावर्धक	विद्यावर्धक
			तातरा	२१९	४	शुक्ल	शुक्ला
	३३	'फरेदुय'	'फरेदुय'	२२०	१९	बोतब	बेताब
१४५	१०	—	छेख के बाद	२२३	३५	रिज्या	रिज्या
			रघु-तथा	२२४	१७	लिये और ट्रिगो लिए	ट्रिगो
	१२	आग्रा	आग्रा	२२६	१२	निदेशक	निदेशक
१४६	२९	मुह्यत	मुह्यत		२०	१८८६ १९३७	१८८६ से १९३७
	३२	अभिमन्यू	अभिमन्यू	२२९	२५	फल	फल
१४७	६	हमेय	हमेय	२३४	१२	स्वागत	स्वागत
	२१	कग्ने	कर	२३६	२३	२ ६	२२६
	३५	विद्या	विद्या	२३७	७	कंसरे-हिन्दी	कंसरे-हिन्द
१५०	३४	११०	२१०	२४१	३	किन्तु	किन्तु
१५१	फोलियो	पृष्ठभूमि	पृष्ठभूमि	२४२	४	भी	भी

પૃષ્ઠ	પંક્તિ	અગ્રદ	નુસ/નિર્દેશ	પૃષ્ઠ	પંક્તિ	અગ્રદ	નુસ/નિર્દેશ
૨૪૩	૨૨	અનુભાલ	અનુભાલ		૨૭	સ્વપત્ર યા	સ્વપત્ર યા
૨૪૬	૨	સવચી	સવચી માઈ		૩૨-૩૬	કિના યા	કિના યા યા
૨૪૮	૨૩	સર્વશ્રેષ્ઠ	સર્વશ્રેષ્ઠ	૨૪૧	૩૩	ફે	ફે
૨૪૯	૧૦	સુવર્ણ	સુવર્ણ	૩૪૪	૩૩	एकाकी	एकाकी
૨૬૪	૧૩	સુદમા	સુદમા	૩૪૬	૧૨	વાન્ના	વાન્ના
	૨૦	માપી	માપી	૩૪૭	૨	—	વાસ્પાંત્ર પર
૨૬૬	૪	દુરુદ	દુરુદ				નંદર્મ સં. ૨૭૨ દે
૨૬૮	૧૬	(ક)-૧૮૬-	૧૮૬ (ક)-૪૨	૩૪૦	૧૬	બીરન-કાલ	બીરન-કાલ
		વરુ			૨૬	હેલે	હેલે
૨૭૩	૧૨	અનુભાલ	અનુભાલ	૩૬૧	૯	પત્રસ્વરુપી	પત્રસ્વરુપ
૨૭૯	૨૨	પ્રદીપ	પ્રદીપ		૧૧	નંદવિન	નંદવિન
૨૮૦	૧૨	સકે	સકે	૩૬૩	૨	વંદના	વંદના
૨૮૧	૧૩	અનુભાલ	અનુભાલ	૩૬૨	૧૨	—	વાસ્પાંત્ર પર
૨૮૯	પોલિનો	પુન	પુન				સંદર્મ સં. ૪૬
	૧૧	મિત્રાનુમાર	મિત્રાનુમાર	૩૬૭	૩૦	પ્રવચન	પ્રવચન
૨૯૩	૩	ધ્વનિ	ધ્વનિ	૩૬૯	૩૨	નીશ્વરવંદન	નીશ્વરવંદન
	૩૨	વંદાલી	વંદાલી	૩૭૬	૩૩	‘સૈવેદ્ય’	‘સૈવેદ્ય રમિની’
૨૯૮	૨૬	૧૯૨૨ દે	૧૯૨૨ દે			‘રમિની’	
૨૯૯	૧૨	મિત્રાનુમાર	મિત્રાનુમાર	૩૭૮	૨૨	વરુ	વરુ
	૩૦	નોટીયાન	નોટીયાન	૩૮૧	૧૨	નાપર	નાપર
૩૦૨	૩૧	૧૨	૧૨	૩૮૬	૩૩	કુટ	કુટ
	૩૨	કા	કા	૩૮૭	૩૦	વાસ્પાંત્ર	વાસ્પાંત્ર
૩૦૩	૩૩	ને વિચાર	ને વિચાર	૩૮૮	૨	નાદ	નાદ
૩૦૪	૧૨	૧૯૨૩	૧૯૨૩		૩૧	પરિપ્રકટ	પરિપ્રકટ
	૬૨	૧૨૯	૧૨૯		૩૬	સંત્ય	સંત્યા
૩૦૫	૨૨	માં છલીપ	માં છલીપ	૩૯૧	૩૦	કો	કો
	૨૯	નોટીયાન	નોટીયાન	૩૯૩	૮	૧૨૧	૧૨૧
૩૦૮	૩૦	‘અહો’	‘અહો’	૩૯૮	૨	વેનદર	વેનદર
૩૧૧	૧૨	તિલે	તિલે		૩૪	અનુભાલ	અનુભાલ
૩૧૨	૧૦	—	વાસ્પાંત્ર પર	૪૦૧	૩૩	અનુભાલ	અનુભાલ
			સંદર્મ સં. ૧૮૧ દે	૪૦૨	૬	પ્રનાદવારી	પ્રનાદવારી
૩૧૪	૨૯	મો	મો		૨૨	વેનદર	વેનદર
૩૨૬	૧૨	અનુભાલ	અનુભાલ		૩૬	(ત્રી)	(૩)
૩૩૦	૨૬	અનુભાલ	અનુભાલ	૪૦૬	૨૭	—	વાસ્પાંત્ર પર
૩૩૧	૨૧	‘તિલાન, ‘સ્વા-’	‘તિલાન-સ્વા-’				વનગીર્ષદ દે-
		તંત્ર	તંત્ર				તિલાન બલેટ



पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	सुद्ध/निर्देश तथा 'के' के मध्य रखें—हिन्दी	पृष्ठ ४६१	पंक्ति १४ १८	अशुद्ध	सुद्ध/निर्देश आल्जेयर आल्जेयर 'ज्ञान देव', 'शत्रुभृग'
४५२	२३ ३१	सरवदा स्या०, (१९६५ ई०)	सरवदा (स्या०, १९६५ ई०)		१९ २४	बहिल —	बादल मे के बाद रखें— सत्यदेव दुवे
४५३	६ ८ ११ २१	आछ झूझ बी० पी० कार्ल —	आध बाह बी० पी० कार्ल जोमलेकर के बाद रखें—का		२६ २७ ३०	करनाठ के 'हयवदन' का हरचन्द इस्टर्न	कारनाठ के 'हयवदन' को दुसयवध इस्टर्न
	२४	दल	दल	४६२	२	अनन्तर कर	अन्तर बल
४५४	२४ ३५	मृत प्लासी	गुह प्यासी		११ २८	१९२५ बार	१९५५ बार
४५५	७	अनामिका	इसे प्रस्तर के दूसरे बाक्य (पंक्ति ८ में) के पूर्व रखें	४६३ ४६४	३१ ३३	—	समन्वित के बाद रखें—कथा नंचन के पूर्व रखें—के
	२५ ३१ ३२	६१५ रामचौधरी सेवेरिशमन	३१५ रायचौधरी सेवेरिशमन	४६५	२८	काका नादय काका भारती	(नादय भारती)
४५६	४ २५	महोश्रेष्ठ ईडियस	महाश्रेष्ठ ईडियस	४६६	६-७	कर्मल एच० ए० गुहे	कर्मल एच० ए० गुप्ते
	२८ ३६	आगा लवसा	आगा लवसा		१० १३	परामीना ऐतया	परामीना ऐतया
४५७	१२ १४ १७	अस्थायी व्याख्यानशाला उनसे	स्थायी व्याख्यानशाला उनके		२० २५ ३०	रामप्रसाद व्यामनन्द	राजप्रसाद व्यामानन्द
	१७	—	आधुनिक के बाद रखें—युग	४६९	६ १९	परिचर्चा 'ला-कूइचे' जाजे	परिचर्चा दे 'ला-कूइरो' दे जाजे
४५८	२	बाक	चाक		३०	नोडियाल	नोडियाल
४५९	११	परम्परा-मुक्त हिन्दी भारतीय	परम्परा-मुक्त हिन्दीतर भार- तीय	४७० ४७१	३० १३	—	बादल के बाद रखें—सरकार-
	२७	चुगतरि बादल	चुगतरि बादल			श्री	श्री

६०४। भारतीय रणमंच का विवेचनात्मक इतिहास

पृष्ठ	पंक्ति	अनुद्ध	मुद्र/निर्देश	पृष्ठ	पंक्ति	अनुद्ध	मुद्र/निर्देश
	१४	अमित	अजित	४८२	२१	दारिद्र	दारिद्र्य
	३०	मनिस	मूनिस	४८३	३	१९	२९
	३०	कैरफर	कैम्फर		३	या	तथा
४७३	२	—	बगाली के पूर्व 'तथा' को निर- स्त करें		८	एगन	एगन
					१७	—	'नवजीवन' के बाद रणों-में
	६	के	ने		३३	भारत	भरत
४७४	१	चेतन सिंह	चेतसिंह		३४	तीनी	तीनों
		पंजाबी	पंजानी	४८४	२३	निपासबीव	निपासबीव
	७	मीस	मीरन		२४	उनकी	उनका
	१०	बिया था	की थीं	४८५	१६	१९५८	१९५५
	३३	कृपालानी	कृपालानी		२३	दुल्हन	दुल्हन
४७५	६	जागे	जागी	४८६	१२ तथा १६	'रत्नदान'	'रत्नदान'
	१०	के	ने	४८७	६	बुदकी	बुदकी
	३५	तु	टु		२९	—	रही के बाद 'हैं' - को निरस्त करें
		—	उहूँ के पूर्व रलें-का	४८८	१२	नाला	नाट्य
४७७	२७	नथा	तथा			नवीं	नयी
	३०	सह-निर्देशन	सह-निर्देशन	४८९	२५	'सिन्टिगबी'	'सिन्टिगनी'
४७८	११	—	गिरिस के बाद रलें-कारणाद	४९०	१३	के	ने
		रंग	रंग	४९१	१७	नामक	नाम
	३७	सप्तप्रणी	सप्ताप्रणी			राकेश मोहन-	मोहन राकेश -
४७९	३६	दिवसी	दिवसीय		२२	कृत	कृत
४८०	७	सुर	सूरे			—	तथा के पूर्व - रणों-प्रयोग
४८१	९	—	दिन के बाद रलें-के	४९२	३	बनिया	कल्लू बनिया
					१०	—	करते के बाद रणों-हैं
	११	३३१	३३१क			ईदियस	ईदियस
	१२	प्रमाद	ग्रामाद		१३	रंगसिल	रंगसिल
		~	परिप्रेक्ष्य के बाद रलें-की		२०	—	कारण के बाद रणों-नाटक
	१३	—	वाक्यात में संदर्भ दे-१३१ स		३१	—	नाटक के बाद - रणों-में
	१६	आबरू	आबरू				
	३२	का	की		३३	में	को

पृष्ठ	पंक्ति	शुद्धि	शुद्धि/निर्देश रूप के बाद रखें-	पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध/निर्देश लिपिकान के बाद रखें-तमा फिल्मायन
४९३	५	उमको	उसमें		२	'पाणिहारी'	'पणिहारी'
	२१	वधु	लघु	५०४		कहला	करहला
	२४	कारनर	बानर	५०५	११	मानावत	मानावत
	२९	—	अवसर के बाद रखें-पर		१६-१७ २३-२४	नरेन्द्र मानावत	नरेन्द्र मानावत
४९४	१	चेतना	चेना	५०६	२	२७६	३७६
	१०	—	अवसर के बाद रखें-पर	५०७	२५ १२	जुनेसा मत्र	जुनेजा मंच
	२१	—	कला के बाद रखें-और		१५ २२	खंडकरे प्रतिक्रियाओं	खंडकर प्रतियोगिताओं
	२२	१९५२ ई०	१९६२ ई०	५०८	१८	भारतीय	भारती
४९५	२४	अमिनंदन	अमिनदनपूर्वक		१९	को	का
	२९	की	को		२१	पद्या	पद्या
४९६	२०	पिरडेले	पिरडेलो	५०९	३	वास के मंच	व्यास के परि-
		चन्द्रजित	इन्द्रजित				कामी मंच
	२७	—	नाट्य के बाद रखें-संघ		६ ८	४६४ बी० सी० केस-बी० बी० केस-	४५४ कर कर
४९७	३४	मधु	मिथु		१५	तमिल	सिन्धी
		अभिनेत्रियों के अभिनयों में			१८	अत्र स्व०	(अव स्व०)
४९८	१	—	वाक्यांत पर संदर्भ संख्या		२८ ३५	'सरहद'	'साहब'
			रखें-३५८		३५	१	९
४९८	२३	—	वाक्यांत पर संदर्भ दें-३५९	५१०	२ ६	तेलगु अपाठ	तेलगु आपाठ
४९९	१	पाटलिपुत्र	पाटलिपुत्र		३१	इसर	इस्मत
५००	४	पाटलिपुत्र	पाटलिपुत्र		३६	शार्त	शर्मा
	५	पाटलिपुत्र	पाटलिपुत्र	५११	१२	शर्मा	शर्मा
	२०	१९७० का	१९७० की	५१२	१४	नाटक	नाटककार
	३१	बोवाय	बोवायन	५१३	संदर्भ १३	६, बत्	६-बत्
५०१	३३	संस्थाएँ	संस्थाएँ	५१९	संदर्भ	२१८-११९	२१८-२१९
५०२	३१	—	लोक - संस्कृति के बाद रखें-	५२१	संदर्भ	२६०-२७१	२६०-२६१
			एव कला		"	२८२	२८२
					"	३८७	२८७



पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध/निर्देश	पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध/निर्देश
५२२	संदर्भ ३१२	वहीत्र	हवीत्र	१५	—	—	या के पूर्व रखें—
५२४	संदर्भ ३३५	पाश्चात्य	पाश्चात्य				एक
	संदर्भ	३५६	३५७			निललनी	निकलनी
	"	३५७	३५८	३२	—	—	परिसीमा के
	"	३५८	३५६				बाद रखें—है
५२५	संदर्भ ३७०	और	निरस्त करें	५७३	१	है ।	निरस्त करें ।
५३१	१४	और	और	संदर्भ ८		नैमिचन्द्र	नेमिचन्द्र
	२३	नायक	नाटक	संदर्भ १६		कानपुर	कानपुर
५३३	९ तथा १७	अर्ध	अर्ध	५७४	संदर्भ ३६	व., ११५०, पृ. ६०, १९५०	
५३५	१०	और	और	संदर्भ ४०		स्वतन्त्र	स्वातन्त्र
	२२	—	प्रवृत्ति के बाद	५७७	१३	बुजरत्नदास	ब्रजरत्नदास
			रखें—गीत		१४	भारतेन्दु	भारतेन्दु
५३६	१४	नाटको	नाटको		२२	विष्कम्भक	विष्कम्भक
५३७	३१	आल्हाद	आल्हाद	५७८	८	अभिनव	अभिनव
५४०	२५	बड़ी	बड़ी		१०	कर	कहा
५४२	३१	बेकार	बेकार	५७९	२४	वस्तुत	वस्तु
५४७	१३	की	की		३४	—	होने के बाद रखें—
	१४	समीक्षा	समीक्षक				पर
५४९	१८	नाट्याभिनयि- नाट्याभिनयि-	नाट्याभिनयि-	५८०	३६	—	जन्म-नाटको, के
		नक	यक				बाद रखें—के
५६४	३०	दुश्चरित्रों	दुश्चरित्रों	५८१	१	धारा	निरस्त करें
५६५	१३	१९	२०		१७	और	और
	२९	धे	धा	संदर्भ ४		उपदाचन्द्र	उपेदाचन्द्र
	३३	रवीन्द्र नस	रवीन्द्र सदन	५८२	संदर्भ १०	सष	संपा०
५६६	८	१५	१६			जसवंत	जयकांत
	२०	आवश्यकताओं	आवश्यकताओं	संदर्भ १२		तिरुमुक्ति	तिरुमुक्ति
५६७	१३	का	या	संदर्भ १९		महादेव	महादेवः
५६९	६	व्यावसायिक	व्यावसायिक			भवद्भिर्हिमालये	भवद्भिर्हिमालये
		आदोलम रंण-	रणमंच आम्दो-			सुतामर्षयति	सुतामर्षयति
		मघ	लन	संदर्भ २४		११७०	११७०
	१९	नाट्यालोक	नाट्यालोकक	५८३	६	छुटी	छूटी
५७०	१७	स्वचारिता	स्वचारिता	५८४	क्र० ८	ननजीवन	नवजीवन
५७१	१६	सीमाओं की	सीमाओं की	क्र० १८		१९३९	१९३०
	२५	प्रतिपादन	प्रतिदान	क्र० २६		उपन्यास	उपन्यास
५७२	९	पाद्य	वाद्य	५८५	क्र० ३७	१९२३	१९२९

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध/निर्देश	पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध/निर्देश
	क्र० ५७	चोखम्मा	चोखम्मा	५८९	क्र० १५८	(डॉ०)	निरस्त करे
५८६	क्र० ६६	११५८	११५८		क्र० १६४	प्रेम	प्रेस
	क्र० ८९	मू. ले.	भूमिका लेखक	५९१	क्र० १३	प्रमनाथ	प्रमथनाथ
५८७	क्र० १०२	—	बलवन्त के बाद	५९२	क्र० १	—	रास्त्री के बाद
			रात्रे-राय				रखे-नाट्यशास्त्र
	क्र० १२१	„	छठा संस्करण ।		क्र० ७	रूपदेव	रुखदेव
	क्र० १२३	द्रोपदी	द्रोपदी		क्र० २०	बोल	अबोल
५८८	क्र० १२९	रामकूमार	रामकुमार	५९३	क्र० ६	विद्यान्त शिरो-	विद्यांतशिरो-
		१९५९	१९५९			मणि	मणि
	क्र० १४३	१९६४	१९३४		क्र० ६ (अंग्रेजी)	ऐमेन्बर	ऐमेन्बर
	क्र० १५२	कृतित्व	साहित्य, दलाहा-			सुरे	सुरे
			बाद		क्र० ७	एबलार्ड	एबलार्ड
	क्र० १५३	(डॉ०) बिद्यावती लक्ष्मण राव			क्र० ८	तिरु मुक्ति	तिरुमुक्ति
		बभ्र, हिन्दी रंगमंच और प०	५९४	क्र० १६-ख		१६-ख	२०-क
		नारायण प्रसाद 'वेवाव', बारा-				रंगावन	रंगावन
		णसी, विश्वविद्यालय प्रकाशन,	५९५	क्र० २८		६ अप्रैल,	४ जुलाई, १९-
		१९७२ ।				१९६८	७६